Introducere în literatura română

EMIL ALEXANDRESCU

Introducere în literatura română

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, R.A.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ALEXANDRESCU, EMIL
Introducere în literatura română / Emil Alexandrescu. **-** Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 2007
ISBN 978-973-30-1953-4

821.135.1.09

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, BUCUREŞTI – ROMÂNIA
Str. Spiru Haret nr. 12, sectorul 1, cod 010176
Telefon: 021.315.38.20
Tel./fax: 021.312.28.85
e-mail: office@edituradp.ro
www.edituradp.ro

Director general: **Dáné Károly András**
Redactor-şef: **Dan Dumitru**
Redactor: **Valentina Jercea**
Tehnoredactori: **Angela Coțofană**, **Mircea Coțofană**
Coperta: **Elena Drăgulelei-Dumitru**

Comenzi pentru această lucrare se primesc:
• prin poştă, pe adresa editurii
• prin e-mail: marketing@edituradp.ro
comercial@edituradp.ro
comenzi@edituradp.ro
• prin telefon/fax: (021)315.73.98
(021)313.34.70

Număr plan: 4687
Format 16/70×100; Coli de tipar: 47,25

Bun de tipar: noiembrie 2007
Tiparul executat la CNI CORESI SA, Bucureşti

Cuvânt introductiv

Introducere în literatura română este singura carte care realizează o imagine totalizatoare asupra literaturii române timp de două milenii. În literatura franceză există astfel de cărți, ca cea a lui Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la litterature d'aujourd'hui française* (1958). La fel, în alte culturi şi literaturi europene sunt cărți care nu-şi propun să fie o istorie a unei literaturi, ceea ce ar însemna un număr mare de volume, care ar necesita activitatea unor colective de cercetători şi cheltuieli mai mari pentru realizarea lor.

Introducerea acestei cărți este unică, pentru că până acum nimeni nu a dat o „*introducere în axiologia literaturii*”, adică o expunere cu exemple concrete a principalelor zece concepte de valoare, la interferența cărora să fie realizată întreaga carte. De aceea mesajul acestei cărți este înalt, bine argumentat, accesibil pentru toate categoriile de cititori: elevi, studenți, profesori, specialişti, fiindcă este sistematic, problematizat, concis, profund, estetic, filosofic, teologic, pentru că are ca scop să formeze un cititor avizat.

În acelaşi timp cartea militează pentru un concept amplu, fundamental despre scriitor şi despre literatură, fiindcă valoarea absolută a unei cărți are ca scop să-l ajute pe cititor să dobândească Calea, Adevărul şi Viața veşnică, să devină un fiu al învierii, al Luminii şi al împărăției. De aceea scriitorul trebuie să fie un purtător de lumină, un lampadofor, aşa cum este personajul Danko al lui Maxim Gorki, care-şi dă viața şi lumina inimii pentru salvarea altor semeni. Pentru acest mesaj autorul a fost ucis de Stalin. Scriitorul este cel ce se jertfeşte pe sine pentru a-şi salva neamul din întunericul lumii păcatului şi a morții. El trebuie să fie în primul rând o conştiință creştină, în al doilea rând o conştiință națională, în al treilea rând o conştiință socială şi în al patrulea rând o conştiință umană. Lipsa acestor forme de conştiință sau inversarea lor este dovada că scriitorul este un orb, care-i conduce pe ceilalți orbi în prăpastie, ca în parabola orbilor, aşa cum o arată Augustin Buzura în *Refugii.*

Scriitorul trebuie să spună adevărul, deşi ştie că pentru aceasta va fi prigonit, lovit sau chiar ucis, aşa cum s-a dovedit prin Mihail Eminescu, Vasile Voiculescu, Marin Preda, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Vasile Militaru, Sandu

Tudor şi mulţi alţii. Scriitorul trebuie să fie un propovăduitor al Cuvântului lui Dumnezeu, aşa cum au fost sfinţii fondatori ai literaturii române: Ioan Casian, Dionisie Exiguul, Martinus de Bracara, Niceta Remesianul sau sfinţii mitropoliţi: Dosoftei, Antim Ivireanul, Petru Movilă, Varlaam, Simion Ştefan, care au dat limbii române funcţiile cele mai profunde: sacră, lumină, taină.

Scriitorul trebuie să fie un cunoscător al tainelor lumii şi al omului, ca să-i ajute pe oameni să-şi reconstruiască universul interior, sacru, pierdut de Adam; să fie un luptător în războaiele cu trupul, cu lumea şi cu demonii; să fie un apărător al neamului; să facă ceea ce înaintaşii săi n-au izbutit să facă; aşa cum au făcut Mihail Eminescu, Vasile Voiculescu, Emilian de la Neamţ.

Scriitorul, care nu ştie că această lume a păcatului, a morţii şi a întunericului se va sfârşi curând, că toţi oamenii vor da socoteală pentru faptele, gândurile şi cuvintele lor, că el însuşi va da socoteală pentru tot ceea ce a scris, nu numai în faţa oamenilor, cum credea Marin Preda, ci în faţa lui Dumnezeu, este un fiu al gheenei, care se duce la focul cel veşnic, iar tot ceea ce a scris devine un drum al cenuşii, aşa cum o arată Augustin Buzura în *Drumul cenuşii.* A scrie din trufie, din slavă deşartă, pentru bani, pentru funcţii, pentru mode literare, pentru minciună este o greşeală, care se plăteşte cu pierderea sufletului. Condiţia de scriitor o pot îndeplini doar cei care au această chemare, fiindcă sunt aleşi şi li s-a dat acest har. De aceea, fiind un unicat, cartea *Introducere în literatura română* nu are termeni de comparaţie, dar este necesară, utilă şi va avea probabil la ediţiile următoare introduşi mai mulţi autori, căpătând forma unui compendiu.

Autorul

Introducere în axiologia literaturii

1. *Valoarea creatologică*. Literatura este creație şi valoarea ei este realizată şi receptată din perspectiva unui concept de valoare. Totalitatea conceptelor de valoare alcătuiesc axiologia ca domeniu al filosofiei. Pentru a interpreta obiectiv o operă literară trebuie să ştim să o analizăm din perspectiva mai multor concepte de valoare, a unei axiologii a literaturii şi a artei în general. De aceea vom expune şi vom defini elementele creative, estetice, de specific național, teologice, filosofice, critice, temporale, atemporale, psihologice şi stilistice ale unei axiologii literare.

Interpretarea din punctul de vedere al *creatologiei* înseamnă a situa opera literară pe unul din cele cinci niveluri ale gândirii creative: expresiv, productiv, inventiv, inovativ, emergent (vezi Erika Landau, *Psihologia creativității*). Calitatea actului de creație literară este încorporată în textul literar, rolul nostru este doar să o identificăm. Criticul care nu-şi exprimă de la început conceptul din perspectiva căruia analizează opera literară sau nu-şi precizează elementele axiologiei literare, curentul literar la care aderă se autodiscreditează, fiindcă, fie că aduce o interpretare subiectivă impresionistă, fie îşi declină de la început competența. În acest sens Renè Wellek (vezi *Istoria criticii literare moderne*, I, p. 38) sublinia pericolul adus de critica impresionistă: „ne apropiem periculos de mult de un naufragiu complet al criticii", pentru că a interpreta critica literară ca fiind: „aventura sufletului printre capodopere", aşa cum spune Anatol France, înseamnă lipsa răspunde față de cuvântul scris.

Impresionismul în critica literară dar şi în artă este de fapt eliminarea valorii reale a operei de artă, aceea care este încorporată de scriitor în text. În aria literaturii române critica impresionistă a deschis calea falimentului valorii, adusă de comuniştii marcanți a promovat pseudovalorile, diletanții şi impostorii.

Critica obiectivă a specialistului format prin creatologie, estetică, filosofie, teologie, statistică este astăzi mai necesară ca oricând spre a elimina cantitatea, care înăbuşă, îngroapă calitatea, adică creația autentică, de valoare. Atacul impresionist, marxist, subiectivo-diletant este caduc, radical, penibil, antinațional, antisocial, este un mod de a promova minciuna, viclenia şi impostura. De aceea ne propunem să militām pentru adevăr, aşa cum susține Titu Maiorescu şi gruparea de la *Junimea* din care au făcut parte clasicii literaturii române.

1.2. *Nivelul expresiv* se caracterizează prin utilizarea particulară a limbii, prin calitatea limbajului folosit, prin acel „timbru unic" de care vorbea Garabet

Ibrăileanu, prin crearea de sensuri noi ale cuvintelor (denumite de unii cercetători cuvinte-modul), prin crearea de grupuri de cuvinte cu un nou înțeles (sintagme-modul), prin accentele conotative date prin semnele ortografice, prin tehnicile de redactare utilizate de autor, prin modelele de limbă literară ce le pune în circulație, care se impun prin imitație şi de aceea influența marilor scriitori în dezvoltarea limbii este considerabilă. Criticul Titu Maiorescu anticipa influența pe care marii scriitori ai secolului al XIX-lea, Mihail Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici o vor avea asupra scriitorilor secolului al XX-lea.

Acest nivel expresiv al gândirii creative poate fi bogat ilustrat cu exemple din literatura populară, literatura religioasă, literatura istoriografică, cu exemple din creația scriitorilor generației de la 1848, a scriitorilor clasici sau din creația scriitorilor secolului al XX-lea. Le vom remarca la fiecare scriitor, care are în acest sens o contribuție semnificativă, prin figurile de stil (metafore, comparații, metonimii, epitete, simboluri), prin introducerea şi crearea unor cuvinte noi, folosirea jocului umoristic cu limbajele aşa cum vom remarca la: I. L. Caragiale, T. Arghezi, Anton Bacalbaşa etc. Modelul îl avem la I. L. Caragiale, în „Congresul cooperativ român".

Literatura are un rol de modelare a personalității, a gândirii şi exprimării prin cuvântul convingător, care pătrunde prin imagini, sentimente, modele, muzicalitate, prin funcțiile cuvântului, fiindcă ne determină să participăm la viața eroilor, să ne exprimăm stările de conştiință, să ne însuşim modelele.

Cuvântul autoritar are doar funcția tranzitivă, pe când cuvântul este utilizat în textul literar prin funcțiile: reflexivă, simbolică, conotativă, referențială, sacră, legică, tainică, de lumină, sfântă. Aceste funcții dau o valoare conştientă sau una greu de sesizat cuvântului şi expresivității textului, dar au influență directă asupra cititorului.

1.3. *Nivelul productiv* al gândirii creative încorporate în textul literar poate fi identificat prin persoane-eroi determinate de un anumit timp şi spațiu, adică cronotopi, reprezentând categorii sociale sau eroi model pentru diferitele curente literare. Putem situa în acest plan eroi ca: Dan (V. Alecsandri, *Dan, căpitan de plai*), Ştefan cel Mare (V. Alecsandri, *Dumbrava Roşie*), Tudor Şoimaru (M. Sadoveanu, *Neamul Şoimăreştilor*), Jupân Dumitrache, Zița, Rică Venturiano (I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*), Ilie Moromete, Nilă, Paraschiv, Achim (M. Preda, *Moromeții*). Ca exemple de construcții epice de nivel productiv pot fi menționate: *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu; *Întunecare*, de Cezar Petrescu; *Concert din muzică de Bach*, de Hortensia Papadat-Bengescu; *Ochii Maicii Domnului, Lina, Cimitirul Buna Vestire*, de Tudor Arghezi; *Papucii lui Mahmud, Doctorul Taifun, De la noi la Cladova*, de Gala Galaction; *Neamul Şoimăreştilor, Zodia Cancerului, Venea o moară pe Siret*, de Mihail Sadoveanu; *Ciuleandra, Adam şi Eva*, de Liviu Rebreanu.

În această sferă a actului de creație la nivel productiv se situează şi volumele de versuri: *Doine şi Lăcrămioare, Legende, Ostaşii noştri*, de Vasile Alecsandri; *Legende istorice, Florile Bosforului*, de Dimitrie Bolintineanu; *Flori de mucigai, Cuvinte potrivite, Cântare omului*, de Tudor Arghezi; precum şi o

serie de piese de teatru ca: *Năpasta, D'ale carnavalului*, de I. L. Caragiale, *Patima roşie*, de M. Sorbul.

1.4. *Nivelul inventiv* are mai multe trăsături caracteristice: realizarea de prototipuri umane, crearea de noi tehnici de roman, folosirea sau crearea de specii literare, folosirea conceptelor filosofice sau teologice în caracterizarea eroilor, în metafore, în structura narativă. Astfel, în comedia *O scrisoare pierdută*, de I.L. Caragiale eroul Zaharia Trahanache este construit pe conceptul de putere. Ca deținător al puterii, el trebuie să o apere şi nu-l interesează adevărul din scrisoare. Tot astfel, personaje ca Mara, din romanul *Mara*, de Ioan Slavici, Costache Giurgiuveanu, din romanul *Enigma Otiliei*, de George Călinescu, construite pe patima avariției, devin prototipuri. Tot la nivel de prototipuri trebuie considerați eroii lui Mihail Sadoveanu, din *Hanul Ancuței*, Emirul, din *Noapte de decembrie*, de Alexandru Macedonski, Ladima, din *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu; Nică, din *Amintiri din copilărie*, de Ion Creangă.

Tehnicile de roman inventive, ca tehnica de reflectare sau de dedublare a eului utilizată de Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sau tehnica de voci ideologice, din *Patul lui Procust*, tehnica algoritmică folosită de Liviu Rebreanu în romanul *Ion* sau tehnica introducerii funcției de lumină a cuvântului, în romanul *Pădurea spânzuraților*, sunt semnificative în sensul ilustrării nivelului inventiv.

Trebuie să mai menționăm felul în care Alexandru Odobescu aduce în *Pseudo-Kynegheticos* eseul ca specie literară, felul în care Geo Bogza realizează în *Cartea Oltului* primul reportaj eseu, iar Ion Creangă, prin *Povestea lui Arap-Alb*, aduce basmul cult, introducerea de specii noi fiind o altă trăsătură a nivelului inventiv de creativitate.

Utilizarea de concepte filosofice ca *fortuna labilis*, *panta rhei*, *homo mensura*, *carpe diem*, de către Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Nichita Stănescu sunt semne de marcă pentru acest nivel de gândire creativă.

1.5. *Nivelul inovativ* se caracterizează printr-o gândire creatoare la nivel de principii, ceea ce dă eroilor caracterul de arhetipuri. Când Mihail Eminescu, în poemul *Luceafărul*, o compară pe fata de împărat cu luna şi cu Sfânta Fecioară („Cum e Fecioara între sfinți / Şi luna între stele") el aşază în interiorul eroinei principiul feminin „kore kosmou". Când Liviu Rebreanu, în romanul *Ion*, ne aduce prototipul *țăranul* dar în scena când Ion sărută pământul (Geea) văzut ca o fecioară el devine mirele – arhetipul construit pe principiul masculin. La fel George Coşbuc, în *Nunta Zamfirei*, dă eroinei valoarea de arhetip iar nunta este unirea principiului masculin cu principiul feminin, adică o împrejurare arhetipală. Şi la Ion Barbu există această proiecție arhetipală în *Riga Crypto şi lapona Enigel*. Acest nivel este sugerat de Lucian Blaga în *Mirabila sămânță, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Valoarea de nivel inovativ o găsim şi în poeziile populare ca *Miorița* (nunta arhetipală a păstorului arhetip), *Legenda Mănăstirii Argeşului* (realizarea actului arhetipal de construire a Bisericii sufletului, reconstruirea lui Adam, arhetipul pe principiul pământul), *Soarele şi luna* (nunta principiului masculin cu cel feminin).

1.6. *Nivelul emergent* arată o înțelegere legică a universului. Eroii sunt construiți pe o lege, devin *actanți*, adică ei fac actul arhetipal poruncit de o lege, de o voință divină, sunt structurați pe un *ideologem*, au mai multe ipostaze, reprezintă o dimensiune a conştiinței.

Vom urmări aceste trăsături în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, unde actantul Hyperion este construit pe ideologemul *luce*, ca o exprimare a funcției de lumină a cuvântului („Să-ți dau cuvântul meu dintâi", adică *Fiat lux*).

Este necesară o aprofundare a problemei actantului şi de aceea suntem nevoiți să facem mai multe precizări, referiri şi exemplificări, fiindcă actantul este un model de gândire emergentă, ceea ce nu înțeleg cercetătorii în semiotică, fiindcă nu l-au înțeles pe Mihail Bahtin.

a) Actantul este structurat pe o lege, ca Hyperion din poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, aşa cum el însuşi o spune („Primind o altă lege"); ca Agamiță Dandanache, din comedia *O scrisoare pierdută*, de I.L. Caragiale, realizat pe legea adaptării la mediu preluată de autor din biologie; ca Ştefan cel Mare şi Sfânt din romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu, ca Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*, de Liviu Rebreanu, construiți pe legea creştină.

b) Actantul nu face voia proprie ci o voință din afara lui, el realizează doar actul. De aceea Hyperion face voia Demiurgului, a Creatorului, a lui Dumnezeu, ca şi Apostol Bologa care este dus de lumina interioară, ca şi Ştefan cel Mare şi Sfânt care, în *Apus de soare*, de Barbu Ştefănescu Delavrancea, spune că a făcut voia Moldovei. Paradoxul este că Agamiță Dandanache spune că nu este decât un instrument în mâna celor care îl conduc.

c) Actantul este structurat de multe ori pe un ideologem, ca Hyperion din poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, care este exprimat prin particula „luce" sinteză a funcției de lumină a cuvântului şi o găsim reluată în mai multe cuvinte ca un laitmotiv (Luceafărul, străluce, luceşte etc.). Ideologemul trebuie înțeles ca o sământă de lumină, ca un germene generator al eroului, al actului de creație din care se generează textul. Acest ideologem este sugerat în *Pădurea spânzuraților*, de Liviu Rebreanu, când pătrunde lumina în Apostol Bologa, este sugerat prin simbolul „soare" ca nucleu al eroului Ştefan cel Mare şi Sfânt din *Apus de Soare*, de Barbu Ştefănescu Delavrancea sau din romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu.

d) Actantul reprezintă o dimensiune a conştiinței. În acest sens, Hyperion este sugerat a fi o dimensiune a conştiinței universale, de aceea nu poate deveni muritor, aşa cum o spune Divinul Creator, într-o variantă din ediția Perpesicius, că este din *El a treia parte*. În acest sens, Apostol Bologa ne apare ca un exponent al conştiinței creştine în forma ei de lumină ortodoxă, ca şi Ştefan cel Mare şi Sfânt din *Apus de Soare*, de Barbu Ştefănescu Delavrancea, dar şi în romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu, unde primeşte şi o dimensiune de reprezentant al conştiinței naționale. Miron Iuga din romanul *Răscoala*, de Liviu Rebreanu, primeşte această proiecție de actant ca reprezentant al conştiinței clasei feudale.

e) Actantul poate avea mai multe ipostaze. Astfel Hyperion din poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu primeşte ipostazele de astru, lumină, gând,

fulger, înger, demon, Hyperion. Ştefan cel Mare şi Sfânt are, în *Fraţii Jderi*, ipostazele de domn, părinte, diplomat, strateg.

Trăsăturile nivelului emergent le-am tratat astfel în legătură cu problema actantului. Diferenţa dintre nivelul emergent şi cel inovativ ni se pare cel mai bine exprimată prin problema incompatibilităţii dintre actantul Hyperion, structurat pe o lege, şi fata de împărat, arhetip structurat pe principiul feminin.

2. *Valoarea estetică* a actului de creaţie literară ne apare cel mai bine exprimată prin programele curentelor literare şi artistice. Între valorile creative şi cele estetice trebuie făcute corelaţii, fiindcă una este programul estetic şi altceva este nivelul de creativitate la care a fost realizat. Eminescu rămâne unul dintre cei mai reprezentativi poeţi romantici ai lumii, fiindcă a realizat, prin poemul *Luceafărul*, cea mai înaltă exprimare la nivel emergent a programului estetic al romantismului. Dacă urmărim etapele de evoluţie ale creaţiei lui Mihail Eminescu, putem observa că poeziile de început: *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, O călărire în zori, La o artistă* sunt de nivel expresiv. După plecarea la studii, nivelul de creativitate devine productiv în *Epigonii, Mortua est, Împărat şi proletar, Venere şi Madonă, Memento mori*. În perioada ieşeană atinge nivelul inventiv prin *Călin* (*File din poveste*), *Dorinţa, Revedere, Sonete, Floare albastră*. Înţelegerea mai adâncă a lumii îl va duce la realizarea unor poezii de nivel inovativ: *Tat twam asi, Scrisoarea I, Scrisoarea III, Înviere, Răsai asupra mea*, pentru ca în *Luceafărul* să atingă nivelul emergent. Eroul se înalţă la cer, are un Dialog cu Dumnezeu, schimbă şapte ipostaze, este actant, este structurat pe o lege, contemplă eterna creaţie a lumii din lumină, foloseşte funcţia de lumină a cuvântului, este excepţional şi trăieşte în ipostaze excepţionale, depăşind toate poemele romantice ale lumii realizate de Byron, Victor Hugo, Puşkin, Lermontov, Lenau etc. Când Hyperion îi cere Bunului Părinte al Vieţii să-i schimbe condiţia de nemuritor cu „o oră de iubire" avem punctul cel mai înalt al unei axiologii romantice unde afectul este valoarea, dar în acelaşi timp avem şi o axiologie de specific naţional prin evaziunea în basm, în vis, în natură, în mit. Se sugerează şi o axiologie filosofico-teologică prin imaginea cosmogonică, unde valoarea este dată de funcţia tainică şi de lumină a cuvântului („Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum, izvorau lumine").

Vom căuta, prin urmare, să dăm elementele esenţiale care caracterizează principalele programe estetice, pentru ca să putem defini modul în care fiecare scriitor realizează un anumit program estetic sau face o sinteză originală a mai multor programe.

2.1. Renaşterea şi Umanismul

2.1.1. Renaşterea şi Umanismul în culturile şi literaturile europene

a) Renaşterea – curent european din secolele al XIV-lea – al XVI-lea, determinat de redescoperirea valorilor culturii şi literaturii antice şi utilizarea lor ca armă cultural-ideologică pentru atacarea creştinismului.

b) Trăsăturile:

• Atacul lui Leonardo da Vinci este deplin exprimat, când pictează *Cina cea de Taină*, unde în spatele lui Iuda apare o mână cu un cuțit, care nu este a niciunuia dintre apostoli, ci a pictorului eretic, care prin arta eretică înfige un pumnal în spatele Bisericii Luptătoare. De aceea doi ucenici îmbrăcați în roşu sunt pictați cu elemente de feminitate, aşa cum sunt minciunile din legendele gotice sau ale cabirilor, care au falsificat până şi textele Sfintei Evanghelii, realizând falsurile adică Evanghelia lui Iuda, Toma etc., din care sunt eliminate poruncile mântuirii, sfințirii, desăvârşirii, înfierii, adică esența Sfintei Evanghelii.

• Minciuna, ascunderea adevărului, atacul împotriva inchiziției realizat de aceste organizații subversive, sataniste, eretice, păgâne, a avut ca scop promovarea ereziilor lui Arie, Varlaam, Origeu, cabiri, gnostici, păgâni spre a folosi cultura păgână, anticreştină, în scopul lepădării de Dumnezeu şi separarea culturii de Biserica Creştină spre a o distruge. În acest sens toată cultura creştină a fost marginalizată, distrusă, iar creația lor ascunsă. De aceea au fost organizate cruciadele spre a distruge Bizanțul şi cultura religioasă orientală prin războaie, ca cele purtate de Napoleon, Hitler, Stalin, Lenin. Prin loviturile de stat ale lui Troțki, Beria, Ana Pauker, Teoharie Georgescu, Roza Luxemburg, Karl Libknet şi alți contemporani.

• Acest atac împotriva creştinismului a fost nu numai prin Umanism şi Renaştere, ci continuat prin Clasicism, Iluminism, curentele de avangardă, iar astăzi prin toate sectele şi cultele false, prin mişcarea New Age, prin comunism, capitalism, războaie, partide politice, presă, televiziune, cărți, revoluții, ca să aducă la putere pe antihrist, care să distrugă lumea, să arunce în iad cât mai multe suflete, dar mai ales pe cei care au provocat, au condus state, organizații, revoluții, războaie.

c) Reprezentanți: Dante Alighieri, Boccaccio, Petrarca, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Lorenzo de Medici, Raffaelo Sanzio, Rabelais, Thomas Morus, Erasmus din Rotterdam, Nicolaus Olahus.

d) Umanismul este efectul ereziei lui Arie şi a păgânismului asupra lumii occidentale, spre a determina apostazia, sectele şi lepădările de Dumnezeu.

2.1.2. Renaşterea şi Umanismul în principatele române

a) Voievozi români, care au susținut Renaşterea şi Umanismul:

• **Ştefan cel Mare** – *Cronica lui Ştefan*, Voronețul – stilul moldovenesc, caracterul ortodox al Renaşterii în Moldova şi Țara Românească.

• **Neagoe Basarab** – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, Curtea de Argeş.

• **Constantin Brâncoveanu** – *Biblia de la Bucureşti*, Mogoşoaia, stilul brâncovenesc.

• **Vasile Lupu** – *Pravila aleasă*, limba română în cancelaria domnească, tipografie la Trei Ierarhi, sinteză de stiluri, activitatea Mitropolitului Varlaam.

b) Reprezentanți ai Umanismului românesc – creatori de limbă şi literatură:

• Mitropoliții: **Varlaam**, **Dosoftei**, **Simion Ştefan**, **Antim Ivireanul**.

• Cărturarii: **Grigore Ureche**, **Miron Costin**, **Ion Neculce**, **Constantin Cantacuzino**, **Udrişte Năsturel**, **Nicolae Milescu**, **Radu Greceanu**, **Nicolae Costin**.

• **Dimitrie Cantemir** – ctitorul literaturii române, personalitate reprezentativă pentru Umanismul şi Iluminismul european – *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman, Istoria ieroglifică.*

2.2. Iluminismul – curent european

a) Geneza curentului – *Declarația drepturilor omului* (1688).

b) Definiția: Iluminismul este un curent filosofic, literar, ştiințific, cultural, ideologic, social al burgheziei în ascensiune, care luptă pentru drepturi şi libertăți democratice, şi este îndreptat împotriva absolutismului feudal, pentru atacarea Bisericii creştine şi promovarea ereziilor.

c) Trăsăturile: antifeudal, pozitivist, materialist, critic, revoluționar, reformist, umanist, raționalist, enciclopedic, gnoseologic, anticreştin, eretic.

d) Concepte fundamentale: egalitate în virtutea dreptului natural, suveranitatea poporului, teoria contractului social, toleranța religioasă, cauzalitatea istorică, dreptul la cultură; formele de guvernământ: monarhia luminată sau republica iluministă.

e) Principalele tendințe:

• tendința revoluționară anticreştină, exprimată în Franța, la 1789, având ca scop instaurarea republicii iluministe şi abolirea monarhiei.

• tendința reformistă, ca la Viena, promovată de Iosif al II-lea, ducând la o monarhie luminată, constituțională, laică, anticreştină, eretică.

f) Reprezentanții Iluminismului european:

Franța: Montesquieu – *Scrisori persane*; Voltaire – *Brutus*, *Zadig*; Diderot – *Călugărița*, *Jack fatalistul*; Jean Jaques Rousseau – *Emil, Contractul social*; Beaumarchais – *Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro*.

Germania: Lessing – *Laocoon, Nathan înțeleptul, Emilia Galoti*.

Italia: Carlo Goldoni – *Hangița, Bădăranii*; Gianbatista Vico – *Ştiința nouă*.

Moldova: Dimitrie Cantemir – *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman*; Nicolae Milescu – *De la Moscova la Pekin*.

g) Iluminismul este efectul ereziilor lui Arie şi Varlaam, al păgânismului şi umanismului asupra culturii apusene, având ca scop distrugerea lumii creştine.

2.3. Clasicismul

2.3.1. Trăsăturile Clasicismului

a) Mitizarea: transfigurarea realității prin mit, ca mod de a exprima conceptul de lume ca mit, preluat din antichitate. Zeul Apolon, între cele nouă muze, ca în tabloul lui Rafael, intitulat *Parnasul,* constituie o imagine a clasicismului, ilustrând utilizarea păgânismului contra creştinismului.

b) Etica: cultivarea virtuților ca sens al artei, ceea ce-i dă un caracter moralizator. Virtuțile clasice sunt: cumpătarea (*sophrosyne*), dreptatea (*dikaio-*

syne), înțelepciunea (*sophia*), curajul (*andreea*). Lor li se vor adăuga virtuțile creştine: credința, speranța, dragostea, hărnicia, mila, curățenia, smerenia.

c) Spațialitatea: sublimarea timpului în spațiul sacru – templul – Platon – cetatea ideală în dialogul *Republica*.

d) Măsura: legea armoniei şi echilibrului, concentrată în numărul de aur, secțiunea de aur, pe baza căreia s-au construit toate monumentele de artă: piramidele, templele, statuile. Conceptul de *homo mensura* – omul – măsura tuturor lucrurilor, ca să înlăture pe Dumnezeu din conştiința omului.

e) Principiile: preluate de la Platon: *Binele*, *Adevărul*, *Legea*, *Armonia şi Frumosul*; principii primordiale: apa, aerul, focul, pământul şi eterul (*apeiron*), care să substituie principiile şi modelele creştine.

Unii cercetători consideră că principiile pământul şi aerul caracterizează clasicismul, iar apa şi focul – barocul.

f) Conceptele:

- *mimesis* – a imita;
- *catharsis* – purificare, înălțare (susținut de Aristotel în *Poetica*);
- *carpe diem* – trăieşte clipa, adică prioritatea valorilor materiale şi negarea valorilor teologice;
- *homo sapiens* – omul cugetător, cunoscătorul;
- *homo faber* – omul făurar, creatorul;
- *homo ludens* – omul lumesc, plin de vicii;
- *panta rhei* – toate curg, devenirea;
- *fortuna labilis* – destinul schimbător;
- *tehne* – artă şi meşteşug;
- *hybris* – strălucire, meraviglia.

g) Caracterul: determină acțiunea – trăsături ideale sau general-umane. Laicizarea – caracter general al culturii.

h) Analogia: eroii sunt asemenea, de unde conflictul implacabil, ca în *Antigona* lui Sofocle, între Creon şi Antigona, fiindcă ambii sunt inflexibili.

i) Eternul: anistorismul – eroii sunt fără evoluție interioară, arta este autonomă, se cultivă atemporalitatea.

j) Antropocentrismul: omul, centru al lumii, şi nu Dumnezeu – Sofocle, *Antigona: „În lume-s multe mari minuni / Mai mari ca omul însă nu-s”*, adică în esență, lepădarea de Dumnezeu.

k) Raționalismul: omul, condus şi caracterizat prin rațiune, eliberat de patimi şi purtător al virtuților, autonom şi ateu.

l) Utilul şi plăcutul: *utile cum dulci* – scop al artei – susține Horațiu: „*Arta să fie desăvârşită, dar să fie şi utilă*”.

m) Homeostasia: societatea, un organism viu, într-o continuă metamorfoză – artistul, o conştiință a unei lumi.

n) Obiectivismul: atitudinea legică, obiectivă – aspectul juridic al lumii, al omului, societății. Înlăturarea subiectivismului, a credinței.

o) Kalokagathos: tipul uman ideal – arhetipul realizat pe baza unui principiu (*arhe*) şi nu prototipul Emanuel – creştinul, sfântul, Hristos.

2.3.2. Boileau – „L'art poetique" – program al clasicismului francez

a) Arta este o imitație a naturii umane – conceptul de *mimesis* aplicat.

b) Idealul literaturii este adevărul, care se confundă cu sinceritatea – interpretarea subiectivă a principiului *Adevărul,* al lui Platon.

c) Arta, literatura – un produs al muncii – conceptul de *tehne* aplicat.

d) Există un frumos absolut, care este greu de diferențiat, foarte simplu şi foarte complex pentru toată lumea – principiul *Frumosul,* al lui Platon, aplicat.

e) Natura este un ideal dificil, de aceea nu poate fi exprimat.

2.3.3. Programul realizat de scriitorii clasici

a) eroi ideali în împrejurări ideale sau tipuri general-umane în împrejurări general-umane;

b) tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor dominante;

c) raționalismul;

d) armonia şi echilibrul;

e) caracterul moralizator;

f) specii: *epopeea*, *fabula*, *epistola*, *satira*, *epigrama*, *comedia*, *tragedia*.

g) procedee:
- regula celor trei unități: de spațiu, de timp şi de acțiune;
- mitizarea;
- analogia.

h) reprezentanții:
- Pierre Corneille – *Cidul, Horațiu*
- Jean Racine – *Fedra, Andromaca*
- Molliere – *Tartuffe, Don Juan, Avarul*
- La Fontaine – *Fabule*
- La Bruyere – *Caracterele*

2.4. Romantismul

2.4.1. Trăsăturile Romantismului

a) spiritul subiectiv, opus obiectivismului clasic:

- Fritz Strich: *„Expresia romantică încearcă într-adevăr să spargă formele spațiului şi timpului mărginit şi să creeze melodia infinită, aşa cum poezia romantică a putut să se realizeze numai sub chipul basmului şi al visului, unde legile spațiului şi ale timpului nu mai au nicio valabilitate";*

b) reîntoarcere la natură – începutul istoriei în matca generatoare a naturii care s-a făcut singură, fără Dumnezeu:

- Achim von Arnim – *Slujitorii coroanei: „Poezia nu este adevăr aşa cum îl pretindem de la istorie şi de la relațiile cu contemporanii, ea nu ne-ar căuta pe noi dacă ar aparține numai pământului şi nu ar mai călăuzi astfel înstrăinata lume pământească înapoi spre comunitatea veşnică";*

c) fascinația folclorului şi cultivarea specificului național:

- Frantz Liszt – *Rapsodia română* – reia motive din muzica populară;
- Ludwig Uhland – *Istoria legendelor la popoarele germanice şi romanice: „O alcătuire populară nu se află niciodată încheiată";*

d) modelul organic vegetal – structuri şi configurații deschise – peisajul dă imagini particulare, şi nu tipice, dă o trăire, o comuniune cu spiritul lumesc:

- Bernardin de Saint Pierre: *„Sufletul meu se abandonează, se leagănă cu frunzişul unduitor al copacilor, se înalță cu creştetele lor, către ceruri".*
- Natura – o ființă vie ca în *Upanişade.*

e) evaziunea în natură, în mit, în vis, în trecut, în istorie, în basm;

f) autotrofia – sinteza afectivă interioară: peisajul – o stare de suflet;

g) visul – conceptul de lume ca vis; *„poetul se hrăneşte cu idealurile"*;

h) metafora are un model vegetal; floarea, copacul, sământa:

- Mihail Eminescu – *Atât de fragedă* – floarea albă de cireş.

i) cultivarea unicatului – clasicismul cultivă modelul;

j) dinamismul fanteziei – zbaterea copacilor sugerează starea sentimentelor şi neliniştea rătăcirilor. Natura participă la trăirile poetului:

- Mihail Eminescu: *„codrului bătut de gânduri", „flori albastre tremur ude"*;

k) floarea, esență a lumii vegetale, dă dulcele, frumosul care alină tristețea, durerea, disperarea, refularea;

l) cultivarea contrastului, care poate fi afectiv, liric sau cromatic;

m) melancolia sfântă – moartea este voluptatea supremă – Marea Trecere:

- Mihail Eminescu – *Mai am un singur dor;*

n) titanismul – eroul excepțional în împrejurări excepționale:

- Mihail Eminescu – *Luceafărul*;

o) cosmicizarea – evaziunea în cosmos, trăirea raportului om–univers:

- Mihail Eminescu: *„gânduri ce-au cuprins tot universul"*, *Luceafărul: „Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele – / Părea un fulger nentrerupt / Rătăcitor prin ele";*

p) iubirea – iubita o imagine a iubirii, un centru al lumii – heliotropism erotic:

- Mihail Eminescu – *Luceafărul: „Scăldat în foc de soare"* – îşi arată iubirea, devenind ca un soare; *Singurătate:* „Icoană de lumină", *Atât de fragedă*;

r) transfigurarea naturii prin mit – natura – un mod de a trăi:

- Mihail Eminescu – *Venere şi Madonă: „Lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii";*
- Vasile Alecsandri – *Fata din dafin*.

s) muzica – mod de a transmite afectul – penetrarea în interior, dar şi în natură; ecoul – detaşarea de semnificații; vibrația sufletului:

- Jean Paul: *„Numim fenomenul romantic rezonanța unduitoare a unei strune sau a unui clopot, în care unda sonoră se pierde în tot mai vaste depărtări şi, deşi afară e linişte, înlăuntrul nostru mai răsună încă...";*
- Rollinat: *„Chopin luă locul lui Liszt şi făcu ecoul să cânte şi să plângă"*;
- Schumann, comentând *Simfonia în C dur*, de Schubert: *„Într-însa se află un loc acolo unde un corn cheamă parcă din depărtare părând a fi coborât din altă sferă. Aici totul se află prins în auz ca şi cum un oaspete din cer s-ar fi strecurat în orchestră";*
- Mihail Eminescu – *Peste vârfuri:* „Melancolic cornul sună".

ş) istoria şi istorismul – romanticii introduc devenirea istorică:

- Victor Hugo – *Legenda secolelor;* Mihail Eminescu – *Memento mori.*

t) ruinele – motivul *fortuna labilis*:

- Fritz Strich: *„Un templu grec e clasic, ruina lui e romantică”*.

ţ) călătoria – un mod de evaziune:

- Byron – *Peregrinările lui Childe Harold;*
- Vasile Alecsandri – *Călătorie în Africa;*

u) paraconştientul – raportul Unul – Totul, discutat de Platon în dialogul Parmenides:

- Mihail Eminescu – *Povestea magului călător în stele, Avatarii faraonului Tla.*

2.4.2. Victor Hugo – prefaţă la drama „Cromwell” –manifest al romantismului

a) *„Frumosul are o singură înfăţişare, urâtul o mie”;*

b) *„întâietatea grotescului asupra sublimului”;*

c) *„se prăbuşeşte în faţa raţiunii şi a gustului, arbitrara deosebire între genuri”;*

d) *„să dăm cu ciocanul în teorii, în poetici şi în sisteme”;*

e) *„nu există alte reguli decât legile generale ale naturii”;*

f) *„unitatea de ansamblu este legea de perspectivă a teatrului”;*

g) *„poetul nu are de primit sfaturi decât de la natură, de la adevăr şi de la inspiraţie”;*

h) *„poetul este un copac, care-şi produce operele, aşa cum un arbore îşi produce fructele”;*

i) *„drama este o oglindă în care se oglindeşte natura”*.

2.4.3. Programul realizat de scriitorii romantici

a) eroi excepţionali în împrejurări excepţionale:

- Goethe – *Suferinţele tânărului Werther*; Schiller – *Don Carlos, Wilhelm Tell*; Byron – *Don Juan, Lara, Manfred*; Shelley – *Prometeu descătuşat*; Mihail Eminescu – *Luceafărul*; Victor Hugo – *Ruy Blas.*

b) tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:

- Aleksandr Puşkin – *Evgheni Oneghin,* Alfred de Musset – *Nopţile,* Vasile Alecsandri – *Pasteluri,* Mihail Eminescu – *Sara pe deal.*

c) exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:

- Mihail Eminescu – *Scrisoarea III,* Grigore Alexandrescu – *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

d) preţuirea folclorului şi cultivarea specificului naţional:

- Vasile Alecsandri – *Doine* şi *Legende,* Mihail Eminescu – *Luceafărul.*

e) evaziunea în vis, în trecutul istoric, într-un decor de basm oriental:

- Edgar Allan Poe – *Prăbuşirea casei Usher;* Mihail Eminescu – *Scrisoarea III*; Alexandru Macedonski – *Noaptea de decemvrie*.

f) cultivarea fantasticului prin eroi, temă, procedee:

- Mihail Eminescu – *Luceafărul*; Vasile Alecsandri – *Sburătorul*; Ion Heliade Rădulescu – *Zburătorul*; Grigore Alexandrescu – *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

g) procedee romantice: contrastul, antiteza, transfigurarea, evaziunea:

- Mihail Eminescu – *Luceafărul, Împărat şi proletar*.

h) specii romantice: elegia, pastelul, poemul, meditația, idila, drama, jurnalul de călătorie:

- Mihail Eminescu – *Luceafărul, La steaua, Floare albastră, Revedere*;, Vasile Alecsandri – *Pasteluri, Despot Vodă, Călătorie în Africa.*

2.5. Realismul

2.5.1. Istoricul Realismului

a) Apare în Franța, în sec. al XIX-lea, ca reacție împotriva romantismului, ca o apropiere a literaturii de concepțiile materialiste, pozitiviste, scientiste, ateiste, păgâne, anticreştine.

b) Este favorizat de revoluțiile burghezo-democrate din Franța, Anglia, Țările de Jos, de filosofia iluministă, de dezvoltarea ştiinței şi culturii.

c) Termenul este utilizat de pictorul francez Gustave Courbet şi provine din lat. *realis* > fr. *réal* > *realisme*.

d) Reprezentanți:

- **Franța:** Stendhal, Flaubert, Balzac, Maupassant, Mauriac, Proust, Kafka.
- **Anglia:** Dickens, George Eliot, Galsworthy, Virginia Wolf.
- **Rusia:** Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Cehov, Şolohov, Pasternak.
- **America:** Mark Twain, Hemingway, Faulkner, John Steinbeck.
- **România:** Ion Creangă, I.L.Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura.

2.5.2. Conceptul de realism în critica literară românească

- Titu Maiorescu – *Direcția nouă în poezia şi proza română* – susține un concept de realism de factură clasicistă şi de specific național: *„tipurile realiste să reprezinte … permanențe umane … viața specific națională”*.
- Garabet Ibrăileanu – *Creație şi analiză:*

„Un creator nu copiază realitatea ci-şi realizează concepția sa despre realitate”; *„Romanul tinde a deveni o ştiință, el are temelie puternică în psihologie şi sociologie”*.

Spiritul critic în cultura românească este o carte fundamentală, deoarece conține axiologia Realismului. Valoarea textului literar este dată de spiritul critic, ca trăsătură fundamentală a Realismului. De aceea I.L.Caragiale este definit ca o culme a spiritului critic în Muntenia, iar Mihail Eminescu, ca o culme a spiritului critic în Moldova.

2.5.3. Programul realizat de scriitorii realişti

a) Eroi tipici în împrejurări tipice – eroul reprezintă o categorie socială, iar împrejurarea – o „felie de viață”. Eroul este arivistul, inadaptabilul, demagogul, luptătorul, rătăcitul, trădătorul, vicleanul:

- I. L. Caragiale – *O scrisoare pierdută*; Camil Petrescu – *Patul lui Procust*; George Călinescu – *Enigma Otiliei*; Camil Petrescu – *Bălcescu.*

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială, istorică, psihologică:

- teme realiste – satul şi țăranul, războiul, trecutul istoric, ascensiunea arivistului:
- conflicte sociale – de clasă (Camil Petrescu – *Jocul ielelor*), naționale (L. Rebreanu – *Pădurea spânzuraților*).

c) Criticismul – atitudinea critică a autorului față de realitatea socială:

- ironie – I. L. Caragiale – *Momente şi schițe;* umor: Ion Creangă – *Amintiri din copilărie;* ură: Zaharia Stancu – *Desculț;* obiectivism lucid: Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

d) Scientismul – introducerea de concepte şi modele de gândire ştiințifică, ateistă, pragmatică, filosofică:

- Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război:* Ştefan Gheorghidiu ține Ellei o prelegere de filosofie.
- I. L. Caragiale – *O scrisoare pierdută:* personajul Agamiță Dandanache este construit pe legea adaptării la mediu, din biologie.
- Costache Negruzzi – *Fiziologia provinţialului*: conceptul de fiziologie cu sensul de funcționalitate a tipului uman în mediul social.

e) Procedee realiste:

- tipizarea – I. L. Caragiale: *Tipătescu*, *Pristanda*;
- analiza psihologică: Camil Petrescu – *Patul lui Procust,* Augustin Buzura – *Vocile nopții;*
- colajul: introducerea în text de scrisori, documente, articole: Camil Petrescu – *Patul lui Procust;*
- descrierea: Geo Bogza – *Cartea Oltului.*

f) Specii realiste: schița, nuvela, romanul, reportajul, eseul:

- I. L. Caragiale – *Momente şi schițe*;
- Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul;*
- Augustin Buzura – *Refugii, Orgolii*;
- Geo Bogza – *Cartea Oltului*;
- Alexandru Odobescu – *Pseudokynegeticos.*

2.5.4. Contribuția scriitorilor români la dezvoltarea Realismului

a) Precursori ai Realismului:

- Dimitrie Cantemir – *Istoria ieroglifică:* critica societății feudale;
- Antim Ivireanul – *Didahiile:* critica moravurilor şi a instituțiilor feudale;
- Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul:* critica absolutismului feudal, aduce primul model de nuvelă realistă;
- Nicolae Filimon – *Ciocoii vechi şi noi:* critica societății fanariote, aduce primul roman realist;
- Alexandru Odobescu – *Pseudokynegeticos:* aduce eseul realist.

b) Tendința Realismului liric – subiectiv, de factură romantică:

- Ion Creangă – *Amintiri din copilărie:* realism liric, rural, patriarhal, de specific național;

- Mihail Sadoveanu – *Baltagul, Frații Jderi, Hanu Ancuței:* realism liric de specific național;
- Zaharia Stancu *Desculț:* realism liric, împletit cu obiectiv critic;
- Geo Bogza – *Cartea Oltului:* realism liric – reportajul-eseu-poem în proză.

c) Tendința Realismului de factură clasică şi barocă:

- Ioan Slavici – *Moara cu noroc, Mara:* sobru, moralizator, umanist;
- G. Călinescu – *Enigma Otiliei:* retoric, balzacian, cu elemente de baroc;
- Mateiu Caragiale – *Craii de Curtea-Veche:* ornamental, simbolic, de factură barocă.

d) tendința Realismului critic obiectiv:

- L. Caragiale – *O scrisoare pierdută, Momente şi schițe:* de problematică, comic, concis, de acuitate critică;
- Liviu Rebreanu – *Ion, Răscoala, Pădurea spânzuraților:* un realism sobru, precis, înțelegere legică, nuanțat, obiectiv;
- Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război:* analist, realism al stărilor de conştiință, de problematică;
- Hortensia Papadat-Bengescu – *Concert din muzică de Bach:* aduce o critică de moravuri;
- Marin Preda – *Moromeții, Cel mai iubit dintre pământeni:* un realism de problematică politică şi socială, critic, obiectiv;
- Augustin Buzura – *Orgolii, Refugii, Drumul cenuşii:* o critică de acuitate socială, alegoric, de problematică, critic;
- Alexandru Ivasiuc – *Apa, Iluminări, Păsările, Interval:* realism al stărilor de conştiință, analitic, de problematică;
- Mircea Eliade – *Noaptea de Sânziene.*

2.6. Simbolismul

2.6.1. Istoricul şi reprezentanții în literatura universală

a) Simbolismul este o reacție:

- **ideologică** – împotriva pozitivismului şi raționalismului burghez, o aderare la filosofia lui Bergson, preluând idei din Fichte, Schelling, Schopenhauer;
- **socială** – împotriva valului reacțiunii după înăbuşirea Comunei din Paris; situarea pe pozițiile socialismului utopic francez;
- **estetică** – împotriva parnasianismului şi o reluare în profunzime a romantismului, ca o eliberare de pragmatismul realist.

b) Numele curentului a fost dat de Jean Moréas, care publică, în revista *Le Figaro,* un articol-manifest, *Le symbolisme.* În acelaşi timp, Stéphane Mallarmé realizează o grupare simbolistă, iar Rene Ghil – o şcoală simbolist-instrumentalistă. Paul Verlaine realizează un grup al decadenților, din care fac parte Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Jules Laforgue.

c) Unitatea curentului simbolist este dată de atitudinea antiparnasiană, de conceptul de poezie pură, de ideologia idealistă.

2.6.2. Simbolismul românesc

a) Etapele:

- estetică şi teoretică: Alexandru Macedonski – *Literatorul*, 1880 – 1892;

- experimentală: Ovid Densusianu – *Viața nouă,* 1892– 1908;
- de realizări: 1908 – 1916;
- de declin: după Primul Război Mondial.

b) Particularități:

- o reacție împotriva epigonismului eminescian;
- o reacție împotriva Semănătorismului şi Tradiționalismului;
- asimilează obiectivarea lirismului de la parnasieni.

c) Reprezentanți: Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, N. Davidescu, Emil Isac, Elena Farago, I. M. Raşcu.

2.6.3. Teoretizări

a) Alexandru Macedonski, în articolul *Poezia viitorului* – 1892, susține ideile:

- poezia este formă şi muzică;
- originea ei este misterul universal;
- poezia are o logică proprie;
- *„Domeniul poeziei este departe de a fi al cugetării. El este al imaginațiunii."*

b) Alexandru Macedonski, în articolul *Despre poemă,* susține următoarele idei:

- poezia să deştepte cugetarea, să nu fie ea însăşi cugetare;
- poezia să fie *„însăşi inima omului"*;
- poezia să cuprindă stări spirituale limită;
- poezia să pledeze pentru sinteza lirică.

c) Ovid Densusianu, în articolul *Rătăciri literare,* militează:

- împotriva epigonismului eminescian şi a Semănătorismului;
- pentru progresul în artă şi principiul libertății.

d) Ovid Densusianu, în articolul *Poezia oraşelor,* susține:

- o artă înaltă, care să reflecte viața în totalitatea ei;
- specificul național este şi în viața oraşelor, nu numai la țară.

2.6.4. Trăsăturile programului estetic

a) Personaje-simbol în împrejurări simbolice:

- Thalassa, din romanul cu acelaşi nume, de Alexandru Macedonski, este construit pe conceptul de corespondență dintre microcosmos şi macrocosmos – izolat pe o insulă;
- japonezul, din *Rondelul apei din grădina japonezului,* sugerează poetul şi poezia, fiindcă grădinarul – japonezul – creează, prin felul cum aşază pietrele, o nouă armonie a universului, ca şi poetul;
- emirul, din *Noaptea de decembrie,* sugerează eul poetic, drumul spre conştiința de sine.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență:

- Alexandru Macedonski – *Thalassa, Rondelul rozei ce-nfloreşte*
- Dimitrie Anghel – *În grădină*
- Ion Minulescu – *Romanța celor trei corăbii*

c) Cosmicizarea – proiecția cosmică a eroilor:
- Ion Minulescu – *Romanța celor trei corăbii*
- Alexandru Macedonski – *Noaptea de decemvrie*

d) Conceptul de poezie pură – poezia – o floare a spiritului:
- Alexandru Macedonski – *Rondelul rozei ce-nflorește*
- Dimitrie Anghel – *Paharul fermecat*

e) Cultivarea intuiției și sugestiei prin simbol:
- Henri Bergson aduce filosofia intuiției – adevărul nu poate fi cunoscut, dar poate fi intuit și exprimat prin simbol; cunoașterea umană este relativă, fiindcă simțurile ne dau o percepere relativă a universului.
- Dimitrie Anghel – *În grădină*
- Alexandru Macedonski – *Rondelul rozei ce-nflorește*
- George Bacovia – *Plumb, Lacustră*

f) Gândirea analogică în locul celei logice:
- poezia este o exprimare a misterului, de aici o exprimare ambiguă;
- simbolul – un centru de sugestie, care concentrează cunoașterea;
- analogia este o metaforă în devenire;
- George Bacovia – *Note de primăvară*
- Alexandru Macedonski – *Rondelul rozei ce-nflorește*

g) Sinestezia simțurilor:
- între culori, sunete, gusturi, mirosuri există o corespondență subtilă arhetipală;
- Mircea Demetriade – *Sonuri și culori*

h) Procedee simboliste:
- cultivarea simbolului ca centru de sugestie;
- sinestezia simțurilor ca procedeu poetic;
- utilizarea laitmotivului pentru a sugera ideea poetică.

i) Specii specifice simbolismului:
- rondelul: Alexandru Macedonski – *Poema rondelurilor*
- poemul: Alexandru Macedonski – *Noaptea de decemvrie*
- romanul: Alexandru Macedonski – *Thalassa*
- pastelul: George Bacovia – *Decor*
- idila: George Bacovia – *Note de primăvară*
- meditația: George Bacovia – *Plumb, Lacustră*

2.7. Expresionismul

2.7.1. Definiție

a) Expresionismul este un curent care critică pozitivismul burghez al lui Auguste Comte, critică naturalismul și impresionismul, ca formă de artă burgheză, și vrea să construiască o nouă imagine a lumii.

b) Expresionismul este o reacție împotriva tehnicizării, care distruge natura, a standardizării și a îngrădirii libertăților democratice.

c) Expresionismul este strigătul conştiinţelor sensibile sufocate de birocratism, tehnocratism, război, înarmare, de depersonalizare a omului, ca să-l înveţe pe om să privească spre Dumnezeu ca spre piscul sentimentului.

d) Expresionismul este un apel de salvare a omului, a spiritului, a valenţelor sufleteşti, o întoarcere la lumea misterelor ancestrale, a mitului, ca să raporteze totul la etern şi să vadă în extazul interior adevărul.

e) Expresionismul caută relaţii transcendente, ca să dea omului o nouă valoare, un nou raport între el şi univers, între om şi Dumnezeu.

f) Expresionismul vrea să promoveze o artă aspră şi nemiloasă ca realitatea, căutând omul pur, curat, fiindcă *„arta este acelaşi mare Paradis, pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii".*

2.7.2. Istoricul curentului

a) Precursorii expresionismului au fost o serie de mari artişti nonconformişti ca: Van Gogh, Munch, Gauguin, Emile Zola, Thomas Mann;

b) Grupul „Podul" (Die Brucke), alcătuit din artişti ca: Kirchner, Heckel, Nolde, Pechstein, Otto Muller, căuta să atragă elementele revoluţionare. Ei susţineau o serie de idei reformatoare în artă:

- *„Pictorul transformă în operă de artă concepţia experienţei sale";*
- *„Regulile pentru fiecare operă de artă în parte se formează în timpul lucrului";*
- *„Sfărâmarea oricărui canon, care ar putea împiedica fluida manifestare a inspiraţiei".*

c) Grupul „Cavalerul albastru" (Die Blaue Reiter), alcătuit din artişti ca: Frantz Mark, Paul Klee, Kandinsky, Otto Dix, care susţineau ideile:

- *„principiul necesităţii interioare";*
- *„a distruge vechea idolatrie pentru fenomenele realului";*
- *„spre spiritualul din natură, în Eul lăuntric, în adevărul sufletului".*

2.7.3. Trăsăturile programului estetic

a) Eroi arhetip în împrejurări arhetipale – eroul construit pe un principiu (arhe), având un rol primordial, generator:

- Lucian Blaga – *Meşterul Manole, Zamolxis;*
- Ion Barbu – *Riga Crypto şi lapona Enigel*.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială abstractă, din mit, din basm şi structurate pe conceptul de cunoaştere.

c) Cultivarea intuiţiei pentru descoperirea ideii interioare, a absolutului prin psihanaliză, sondarea subconştientului spre a descoperi principiul ordonator:

- Ion Barbu – *Ritmuri pentru nunţile necesare.*

d) Împletirea realului cu fantasticul:

- Lucian Blaga – *Meşterul Manole*.

e) Conflictul ideologic – lupta tinerei generaţii de a-şi realiza idealurile şi aspiraţiile;

f) Reîntoarcerea în trecut, în legendă, în mit;

g) Respingerea tehnologiei, a civilizaţiei pozitiviste burgheze;

h) Cosmicizarea – înţelegerea acţiunii spiritului în natură;

i) Misterul dă sens vieții, artei, cunoaşterii, poeziei;

j) Dorința de a descoperi esența omului, destinul său;

k) Specii specifice expresionismului: piesa mitologică, drama de idei, romanul de problematică, spectacolul de sunet şi lumină, meditația, pastelul cu valoare filosofică;

l) Procedee expresioniste: metafora totalizatoare, metamorfozele, psihanaliza, folosirea mitului, simbolului, metaforei ca instrumente de cunoaştere, mesajul esențial, negarea stilului.

2.8. Suprarealismul

a) Propune un sistem de cunoaştere, continuând expresionismul şi opunându-se dadaismului distructiv anarhist, reprezentat de Tristan Tzara.

b) Arta, în general, şi literatura, în special, pun în joc destinul omului.

c) Crearea libertății materiale şi spirituale a omului dă artei autenticitate, valoare şi caracter revoluționar.

d) Conştiința unei rupturi între artă şi societate, între exterior şi interior, între fantezie şi realitate trebuie să ducă la unirea dintre vis şi realitate spre a crea o suprarealitate, fiindcă visul este o parte esențială a existenței.

e) Crearea unei alte lumi, a miracolului interior, care dă o libertate totală, de aici dezvoltarea la extrem a principiului romantic al inspirației prin cultivarea dicteului automat suprarealist.

f) Utilizarea unor procedee specifice cum ar fi *colajul,* adică alăturarea de obiecte disparate sau cuplarea a două realități, în aparență de neîmpăcat, pe un plan, care nu e convenabil pentru ele.

Un alt procedeu este *neasemănarea,* adică aşezarea alături a două realități, cât mai depărtate una de cealaltă. De aici conexiunea cu hazardul obiectiv, sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv.

Cel mai spectaculos procedeu este *frottage*-ul, adică o dezvoltare halucinantă a imaginii, pentru a sugera delirul paranoic al lumii contemporane.

Aceste trăsături şi procedee le găsim în teatrul lui Eugen Ionescu şi de aceea poetul André Breton, mentorul suprarealismului, afirma, referindu-se la piesele lui: *„Acesta este teatrul, pe care noi am fi vrut să-l scriem".*

Prin *dicteul suprarealist,* se căuta modul de a intensifica *„iritabilitatea facultăților spiritului"* (Max Ernst: *Comment, on force l'inspiration*), ca să pătrundă în adâncurile cele mai tainice ale ființei. Metoda, exprimată de André Breton în *Primul Manifest* al suprarealismului, este edificatoare în acest sens al penetrării în interior, spre a surprinde mesajul pur al sufletului: *„Cereți să vi se aducă tot ce vă este necesar pentru scris, după ce v-ați aşezat în locul cel mai favorabil concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuşi. Puneți-vă în starea de spirit cât mai pasivă cu putință sau receptivă. Faceți abstracție de talentul dumneavoastră, de capacitățile dumneavoastră şi de ale tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura e una din căile cele mai triste, prin care se poate ajunge la ceva. Scrieți cu iuțeală, fără un subiect ales dinainte, atât de rapid încât să nu vă opriți şi să nu fiți ispitit să recitiți. Prima frază va ieşi fără eforturi; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii*

dumneavoastră conştiente care nu cere decât să se exteriorizeze. E foarte dificil să te pronunţi asupra reuşitei frazei a doua: aceasta participă fără îndoială la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că scrierea primei fraze comportă un minim de percepţie.”

În acelaşi context, Luis Aragon remarca: *„Fondul unui text suprarealist e de o importanţă extremă, pentru că acest fond e cel care dă preţiosul caracter de revelaţie”* (*Traité du style*, Paris, 1928, Gallimard, p. 192), adică să se realizeze o exteriorizare nemijlocită a fluxului psihofiziologic.

Lucian Blaga, în poezia *Stihuitorul,* ne mărturiseşte acelaşi procedeu: *„Chiar şi atunci când scriu stihuri originale/nu fac decât să tălmăcesc. /Aşa găsesc că e cu cale/Numai astfel stihul are un temei/să se-mplinească şi să fie floare./Traduc întotdeauna. Traduc/în limba românească/un cântec pe care inima mea / mi-l spune, îngânat, suav, în limba ei”*, dovedind profunda continuitate dintre expresionism şi suprarealism.

2.9. Barocul

2.9.1. Trăsăturile programului

a) Eroi tragici în împrejurări tragice şi structuraţi pe conceptul de lume ca joc, de aceea eroii specifici sunt: nebunul, actorul, arlechinul, clovnul, mimul, masca, bufonul, trubadurul. Ei sunt prezentaţi în ospicii, pe scenă, la circ, în carnaval, în spectacolul de operă, în drumul spre conştiinţa de sine, în aspiraţia la suprauman.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt o formă de exprimare a conceptului de *fortuna labilis.* Tema este *jocul vieţii şi al morţii*, ca la Horia Lovinescu în *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*.

c) Fascinaţia, *meraviglia, hybris,* adică uluirea, fastul, strălucirea, impresia, spectacolul care caută, prin strălucirea formei, să ascundă drama interioară, precaritatea social-istorică.

d) Efeminarea – rafinamentul decorativ – exprimat prin simboluri ca perla, scoica, prin culori ca roşul, negrul, auriul, prin principiile focul şi apa.

e) Compensaţia – strălucirea spiritului care să compenseze precaritatea social-istorică sau complementaritatea, care să fie un corelativ al clasicismului.

f) Cultivarea conceptelor de *fortuna labilis, carpe diem, panta rhei,* spre a sugera tragica condiţie a existenţei.

g) Mitul oglinzii ca drum spre conştiinţa de sine, aspiraţia la suprauman, complexul lui Narcis.

h) Imaginarul structural – cromatica, proporţiile uriaşe, bogăţia ornamentelor, vizionarismul, luxul, rafinamentul.

i) Utopia – cetatea ideală – ascunderea realităţii, iluzia.

j) Retorismul – strigătul ornamentat, discursul, stilul ornamental.

k) Procedee: cultivă grotescul, somptuosul, extravagantul, hiperbola, litota, coloanele torse, clarobscurul, volutele frânte.

l) Specii: spectacol de operă, de sunet şi lumină, romanul fabulos: Swift – *Gulliver în Ţara uriaşilor,* Mateiu I. Caragiale – *Craii de Curtea-Veche*; epopeea: Torquato Tasso – *Ierusalimul eliberat, Orlando gloriosso*.

3. *Valoarea filosofică* a textului literar este exprimată prin modelul de gândire sintetică încorporat, fiindcă o cultură filosofică are drept rezultat constituirea unui model noetic alcătuit din categorii, concepte, principii, legi. De aceea Titu Maiorescu le cerea poeților o cultură filosofică, dar nu versificare de idei.

Gândirea pe categorii pe care o propunea Immanuel Kant, o putem asocia nivelului productiv de creativitate, acolo unde eroii sunt construiți pe categorii sociale sau estetice, ceea ce reprezintă nivelul de performanță intelectuală al autorului.

În Realism aceste categorii sociale dau nivelul de sinteză al personajului, felul în care el reprezintă tipul țăranului, al boierului, al omului politic, al arivistului.

Modelul conceptual îl putem asocia creativității de nivel inventiv unde eroii sunt construiți pe un concept, aşa cum a realizat I.L. Caragiale pe Zaharia Trahanache pe conceptul de putere. La poeții de factură filosofică, precum M. Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, găsim încorporate într-o formă mai evidentă sau mai ascunsă concepte ca: *fortuna labilis, panta rhei, carpe diem, homo mensura, lumea ca mit, lumea ca univers al corespondențelor dintre microcosmos şi macrocosmos, lumea ca univers al afectului, lumea ca univers al cunoaşterii* etc.

Formația filosofică a unor scriitori ca Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, se face prezentă prin încorporarea în textul literar a principiilor primordiale (pământul, apa, aerul, focul, apeiron), a principiilor platonice (Binele, Frumosul, Adevărul, Legea, Armonia sau Noncontradicția), a principiilor kantiene (Timpul, Spațiul). Ei vor realiza arhetipuri, adică eroi structurați pe un principiu (arhe) şi vor ridica textul la nivelul inovativ.

Când autorul ajunge să gândească legic, el construieşte actanți, adică eroi structurați pe o lege ca semn al creativității de nivel emergent. Vom distinge acest model legic la autori ca M. Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, nu fără a remarca modul particular în care legile sunt încorporate în text. Pentru a realiza sinteza profundă între modelul de gândire filosofică şi textul literar cu problematica lui, scriitorul foloseşte un imaginar de tip simbolic, metaforic, metonimic, geometric, care poate fi situat pe nivele diferite de creativitate. În studiul *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, Titu Maiorescu definea imaginarul ca fiind „condiția materială a poeziei", modelul filosofic fiind „condiția ideală a poeziei".

Imaginarul de nivel emergent îl putem remarca nu numai în poemul *Luceafărul*, de M. Eminescu exprimat prin metafora „mreajă de văpaie" care încorporează ideologemul „luce", prin simbolul „oglinda" sugerând conştiința de sine – „Şi din oglindă luminiş" – şi ideologemul „luce". Simbolul oglindă cu sens de conştiință îl găsim şi în poezia *Din ceas, dedus...*, de Ion Barbu. Trebuie să

remarcăm că atât la M. Eminescu, cât şi la Ion Barbu mai ales, imaginarul poate fi cristalizat până la a sugera simboluri geometrice: „Şi apa unde-au fost căzut / În cercuri se roteşte / Şi din adânc necunoscut / Un mândru tânăr creşte", adică ideograma Soarelui. Tot aşa, Ion Barbu, în volumul *Joc secund*, realizează un alfabet prismatic: punctul („Nadir latent"), dreapta („Vis al Dreptei Simple"), triunghiul („Ochi în virgin triunghi"), pătratul („Pătratul zilei") care este o abstractizare filosofico-geometrică.

Imaginarul de tip simbolic îl găsim la George Bacovia, în poezii ca *Plumb, Lacustră*, la nivel de simboluri arhetip. La Alexandru Macedonski, simbolul „fântâna", din *Noapte de decembrie*, sugerează conştiinţa de sine, când emirul priveşte în ea ca în sine, sugerând că tot drumul emirului este un drum al cunoaşterii de sine. Tot la acest nivel al conştiinţei de sine este simbolul „roza" din *Rondelul rozei ce-nfloreşte*. Metafora lui Vasile Alecsandri „lan de diamanturi", din poezia *Miezul iernii*, rămâne însă la nivel productiv, ca şi simbolurile „cartea", „treaptă" din poezia *Testament*, de Tudor Arghezi.

Modelul sau sistemul noetic alcătuit din categorii, concepte, principii, legi, modele, simboluri formează locul de conexiune dintre valorile filosofice şi valorile psihologice care se generează tot din imaginar.

Cel mai înalt punct al sintezei ca esenţă a valorii filosofice este concentrat în modelul legic care cuprinde legea armoniei şi echilibrului, legea emergenţei sau a generării, legea sublimării, legea discriminării, legea înţelegerii (insight), legea identităţii sau identificării, legea refracţiei, legea conexiunii, legea comunicării, legea redundanţei, pe care legi le găsim influenţând textul literar.

Legea armoniei şi echilibrului este legea fundamentală a creaţiei. Fără ea atomul se dezintegrează şi avem explozia atomică, moleculele se autodistrug şi avem cancerul. Enunţul ei – creaţia sau emergenţa este egală cu sacrificiul sau sublimarea – arată că de fapt legea lui Lomonosov-Lavoisier din fizică nu este decât un aspect al acestei legi. Tot astfel, aşa-zisa lege a consonanţei a lui Odobleja sau conceptul de feed-back din informatică, precum şi numărul de aur $\varphi = 1,61809338875$ (vezi Matyla Ghica, *Numărul de aur*). Numărul de aur sau secţiunea de aur o găsim în artă, arhitectură, poezie, matematică sub diferite forme cum sunt poliedrele perfecte din geometrie (icosaedrul, tetraedrul, dodecaedrul, octaedrul, cubul). În armonia limbii, vocalele ca nucleu fonetic al cuvântului se rostesc cu un număr de vibraţii diferenţiate prin secţiunea de aur (u = 450, o = 900, a = 1800, e = 3600, i = 7200) sugerând felul cum, prin legea armoniei şi echilibrului exprimată prin cuvânt, s-a creat universul când Dumnezeu a rostit: „Fiat lux". Acest lucru îl găsim sugerat în poezia lui Lucian Blaga: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii".

Legea emergenţei din lumină o găsim bine exprimată în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine". Această funcţie de lumină a cuvântului primordial o căuta Eminescu când se întreba: „Unde vei găsi cuvântul / ce exprimă Adevărul" ca să-şi reconstruiască universul lăuntric, ca sens fundamental al vieţii, al omului, al cunoaşterii, al literaturii, adică valoarea teologică.

Legea înțelegerii, a iluminării, este această lumină a Cuvântului lui Dumnezeu, această funcție subtilă care construieşte universul lăuntric al omului, pierdut de Adam. Poetul trebuie să fie un creator al acestui univers lăuntric, pentru sine şi pentru cititor. Dacă realizează această valoare spirituală, această înțelegere prin legi, principii, concepte, categorii, reprezentări, simboluri, el poate regenera conştiința de sine. Legea înțelegerii este direct proporțională cu nivelul de sublimare şi invers proporțională cu legea redundanței cuprinsă în mijloacele de exprimare.

Legea identității este o continuare a legii armoniei şi echilibrului şi are un enunț simplu (A = A). Ea consemnează lipsa legilor refracției, redundanței, care împiedică acțiunea legii comunicării. În literatură ea exprimă analogia conținută în modelul metaforic şi determină iluminarea sau legea înțelegerii. Ea este temelia sintezei.

Legea sublimării coordonează substituția, transformarea, sublimarea vieții materiale spre a determina emergența, viața veşnică, spirituală, sfântă, dincolo de timp şi de spațiu, de moarte, de boală. Când Dumnezeu va opri lumina harului Duhului Sfânt, atunci nu va mai acționa legea emergenței, iar legea sublimării va face să dispară această lume a morții şi a răului. Procesele de sublimare succesivă în ființa noastră pe diferitele niveluri determină transformarea hranei, a apei, a omului în elemente subtile care hrănesc intelectul, cumpătul, conştiința. În basmul *Harap-Alb*, de Ion Creangă, casa de aramă este o reprezentare a legii sublimării, iar personajul Gerilă este de fapt actantul ei. Personajul Harap Alb prin antiteza negru-alb sugerează legea armoniei şi echilibrului şi este de fapt un actant structurat pe această lege. De aceea Ion Creangă este un scriitor de nivel emergent.

Legea discriminării este cea care separă, desparte, împarte în categorii, în niveluri, în specii, delimitând sferele de acțiune ale legilor, conceptelor, principiilor, simbolurilor, reprezentărilor, modelelor, sistemele şi problematica socială, umană. Enunțul ei este la nivelul noetic următorul: discriminarea este direct proporțională cu numărul, valoarea, cantitatea şi calitatea categoriilor noetice şi invers proporțională cu timpul şi spațiul procesului de cunoaştere discriminativă. De aceea, opera literară este interpretată în mod diferit de fiecare persoană, fie ea critic literar, fiindcă se face pe baza altei axiologii, a unui concept diferit de valoare, şi în timp creşte sau scade valoric. Timpul este cel mai obiectiv critic.

Aplicată la sistemul limbii, ea determină categoriile gramaticale, morfologice (substantivul, adjectivul, articolul, numeralul, verbul, adverbul, prepoziția, conjuncția, interjecția) sau cele sintactice (subiectul, predicatul, atributul, complementul), fonetice (vocale, consoane, semivocale). Ea separă limbile, dialectele, neamurile, țările, felurile oamenilor, rasele de animale, plantele, stelele, adică este o lege universală. La nivelul psihologic vom analiza categoriile psihologice. Ea are un efect invers decât legea identității şi formează temelia analizei.

Legea reacției este cea care determină efectul invers al tuturor legilor. Ea este direct proporțională cu efectul legilor enunțate şi invers proporțională cu legea armoniei şi echilibrului sau cu legea identificării. În filosofia indiană, în

Bhagavat-Gita, „liniştea vine imediat după renunțare”, adică atunci când încetează acțiunea legii care a determinat-o. Prin *Karma* ei înțelegeau de fapt legea reacției, care determină *Samsara*, adică reîncarnarea. De aici asceza trupului, a cuvântului şi a minții.

Legea refracției exprimă devierea determinată de nivelurile diferite de înțelegere a textului literar potrivit cu nivelul de performanță intelectuală atins de fiecare persoană, fie el considerat critic literar. Legea refracției poate împiedica evoluția interioară a unui personaj sau a autorului. Ea aduce o opacitate a gândirii şi împiedică o comunicare corectă între vorbitor şi ascultător, între scriitor şi cititor. Ea determină în plan social diferențierea grupurilor sociale. În opera literară, ca în *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, avem versurile: „Ea îl privea cu un surâs / El tremura-n oglindă / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă”, fiindcă refracția este în oglinda conştiinței. La Eugen Ionescu, în *Cântăreața cheală* avem un alt model al ei. Toți eroii vorbesc fără să comunice între ei – legea redundanței.

La Ion Barbu, în poezia *Din ceas, dedus...*, avem versurile: „Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste / Intrată prin oglindă în mântuit azur” avem o sublimare a realității: „adâncul acestei calme creste” în „oglinda” conştiinței spre o refracție într-un alt plan: „mântuit azur”, spre a se obține un alt univers spiritual: „un joc secund, mai pur”.

În *Pădurea spânzuraților*, de Liviu Rebreanu, eroul principal, Apostol Bologa, trăieşte, ca urmare a legii refracției, o înstrăinare de realitate. Când în *Enigma Otiliei*, de George Călinescu, personajul Costache Giurgiuveanu îi dă lui Pascalopol o treime pentru Otilia şi reține pentru sine două treimi, el arată indicele de refracție dintre avariție şi paternitate. El a vândut localurile pentru a-i da Otiliei banii, dar avariția îl împiedică.

Legea comuniunii şi a acțiunii este modul de acțiune al legii înțelegerii ca o exprimare a versetului: „Dacă ştiți acestea fericiți sunteți dacă le veți face” (Ioan 13, 17) şi în acelaşi timp ea continuă legea armoniei şi echilibrului. Tratată mai ales sub forma mitului comuniunii dintre om şi natură, ea reflectă relația profundă dintre om şi univers. De aceea când Adam pune din porunca lui Dumnezeu nume viețuitoarelor, el le sublimează prin cuvânt în sine şi ele devin pentru el un univers lăuntric spre a căpăta, prin închinarea lor la Dumnezeu ca să le desăvârşească, un univers nou ca un pământ şi un cer nou, aşa cum era făgăduința lui Dumnezeu. Despre acest raport, despre această profundă relație vom vorbi nu numai la literatura populară, ci şi la scriitorii importanți ca Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă, G. Coşbuc, Octavian Goga. Legea la nivelul comunicării şi al literaturii este exprimată printr-o limbă vie, armonioasă, ca o contribuție a scriitorilor la dezvoltarea limbii literare.

Legea redundanței este noncomunicarea, este înstrăinarea şi separarea omului de univers. Ea apare în piesele lui Eugen Ionescu, *Rinocerii*, *Cântăreața cheală*, în piesele lui I.L. Caragiale, în romanul *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu, unde eroii vorbesc, dar de fapt nu comunică între ei, fiindcă s-au dezumanizat.

4. ***Valoarea psihologică*** este de fapt capacitatea de analiză a scriitorului, dată de numărul şi de calitatea actelor psihice implementate şi este condiționată de cunoaşterea, analiza şi înțelegerea nivelelor interioare ale ființei umane, de a realiza cunoaşterea de sine. Această valoare căuta să o exprime Garabet Ibrăileanu în *Creație şi analiză*. Pentru a înțelege această valoare este necesar să tratăm în primul rând nivelurile eului, ale ființei umane, structurile interioare care sunt subtile.

4.1. *Nivelul biologic* înseamnă o trăire prin simțuri care trezesc instinctele: văz, auz, miros, gust, pipăit şi un comportament determinat de senzații, reflexe, instincte, care se exprimă prin foame, sete, frig, căldură, somn, instincte de conservare, de reproducere, de avariție. Ele duc eroii la arivism, la acapararea de bunuri materiale, funcții profitabile, desfrânare, furt, escrocherii, aşa cum le vor arăta Nicolae Filimon, prin Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi şi noi*, I. L. Caragiale, prin Cațavencu din *O scrisoare pierdută*, George Călinescu prin Costache Giurgiuveanu, Stănică Rațiu din romanul *Enigma Otiliei*, Ioan Slavici, prin Mara din romanul *Mara* sau Lică Sămădăul din nuvela *Moara cu noroc*. Prin modelare, adică prin dezvoltarea sistemelor de echilibrare, noetic, decizie, creativ, se sublimează succesiv aceste instincte şi avem un comportament echilibrat, avem personalități reale superioare ca intelectualii lui Camil Petrescu, care se deosebesc structural de eroii lui Eugen Ionescu. În biserică este zidirea.

4.2. *Nivelul energetic* este locul unde prin sublimare alimentele devenite energie dau un comportament foarte activ caracterizat prin mişcare, acțiune, aşa cum sunt Ion din romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, Gelu Ruscanu, din *Jocul ielelor*, de Camil Petrescu. Pe acest nivel se practică medicina tradițională orientală prin acupunctură, presopunctură. El este intens folosit de sportivii de performanță, dar şi de eroii lui Eugen Ionescu, I. L. Caragiale, care se agită, dar n-au minte, par nişte manechine. În biserică este sistemul de încălzire.

4.3. *Nivelul afectiv* are forma unui corp subtil alcătuit din particule atât de fine, încât nu pot fi sesizate de aparate, fiindcă ele sunt realizate din materiale aparținând nivelului biologic. Vibrațiile acestui corp, pe care de obicei îl numim suflet, exprimă emoțiile, afectele de bucurie, tristețe, durere, teamă, iubire, duioşie, dor, mânie etc. Ele pot determina în corpul energetic degajări bruşte de energie, care, la rândul lor, pun în mişcare corpul biologic sau, sublimate, determină gânduri, decizii, concepte, noi înțelegeri sub formă de unde luminoase în corpul noetic. În planul creativ, ele exprimă râvna de a cerceta. În literatură, sentimentele, emoțiile pot determina un anumit comportament al eroilor sau pot declanşa procesul de creație al unor opere literare, în special tematice. În biserică este Crucea reprezentând Legea Iubirii.

4.4. *Nivelul mental* ia formă de aură şi coordonează memoria, intuițiile, tendințele. Pe acest nivel avem visele şi alte categorii care reflectă trăirile pe nivelurile biologic, energetic, afectiv. Virtuțile trăite dau o aură luminoasă în culori de galben, portocaliu sau alb, care pot fi surprinse de aparate de fotografiere speciale. La acest nivel apare atacul patimilor: lenea, mânia, mândria, lăcomia, desfrânarea, zgârcenia, invidia, care dau nuanțe întunecate aurei sau culori violente. Viciile ca fumatul, drogurile, băutura, sexualitatea, ura, provocate de spirite malefice, dau o culoare întunecată vânătă sau neagră. La momentul morții corpul biologic primeşte o culoare întunecată, fiindcă aura

însoțeşte sufletul care se desprinde de trup. Pentru procesul creativ, mentalul este locul unde se face prepararea. În biserică este dat prin pictură şi icoane.

4.5. *Nivelul legic* este locul unde acționează legile şi se produc efectele. Aici legea sublimării se exprimă printr-un foc lăuntric. Indienii disting în interiorul omului patru astfel de focuri. În creştinism, anahoreții simt pe acest nivel căldurile. Nivelul legic este de fapt nivelul voinței, al sistemului volitiv. Aici se iau deciziile, se hotărăsc acțiunile. În ritualul ortodox avem lumânările care sunt sacrificii de purificare şi de influențare a acestui nivel, ca şi candelele. El are formă de flacără. În literatură găsim hotărârile, opțiunile eroilor. Tăierea voinței proprii determină intrarea în sine şi cunoaşterea de sine. De aici expresia: „Dai voință iei putere".

4.6. *Nivelul noetic* este al intelectului. Aici se trăiesc, se generează categoriile sistemului noetic: legi, principii, concepte, idei, simboluri, mituri, reprezentări, raporturi. Acest nivel are formă rotundă, ca un soare interior alcătuit din lumină, când avem gânduri luminoase ca cele determinate de rugăciuni, ritualuri creştine, când ducem o viață spirituală, creativă. Aici este locul unde se produce iluminarea în creativitate. Înțelegerea lumii este dată de nivelul la care trăieşte omul şi care se concentrează la acest nivel sub forma unui concept despre lume şi viață. Acesta determină acțiunile şi sentimentele, virtutea sau patimile. Este nivelul intelectualilor, al creatorilor de artă, al filosofilor. În biserică el este reprezentat prin candelabru.

4.7. *Nivelul cumpătului* este dominat de legea echilibrului şi armoniei şi are forma unui triunghi. În ideograma divinității, în interiorul lui este un ochi, adică un cerc cu punct, de aceea în biserică el este altarul asupra căruia veghează conştiința, ochiul lui Dumnezeu. Este locul unde în creativitate are loc verificarea, iar în viața creştină este ca o balanță a judecății şi determină unghiul din care privim lumea, oamenii şi pe noi înşine. Dacă lumina harului din spirit răzbate prin ochiul conştiinței, avem naşterea a doua oară, fiindcă soarele noetic devine luminos şi luminează, restructurează toate celelalte niveluri. Omul devine o lumină aşa cum Domnul Iisus Hristos preciza că, dacă ochiul omului este luminos, în el toate devin lumină. Acesta este rolul Sfintelor Taine din ritualul ortodox şi al rugăciunilor. În literatură, marii scriitori M. Eminescu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, G. Coşbuc, Octavian Goga, Al. Macedonski au realizat poezii cu caracter religios. La Liviu Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*, eroul său, Apostol Bologa, trăieşte această iluminare privind crucea bisericii.

4.8. *Nivelul de conştiință* este sub formă de cupă, de aceea în ritualul ortodox avem Sfântul Potir în care se introduce Sfântul Agneț care reprezintă pe Domnul Iisus Hristos. Aici este nivelul actelor de conştiință, sunt modelele, logica şi toate categoriile sistemului creativ, care devin luminoase, adică active. Când spiritul îşi trimite razele, ele luminează oglinda conştiinței. Aici, la nivelul de conştiință, este urmărită evoluția omului de către Dumnezeu. Când conştiința este curată, ea reflectă lumina harului Duhului Sfânt şi avem starea de extaz, adică o trăire a versetului din Sfânta Evanghelie: „Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu". Acest nivel este comunicat prin simbolul „oglindă" în poemul *Luceafărul*, de M. Eminescu, în poezia *Din ceas, dedus...*, de Ion Barbu, în poezia *Poem în oglindă*, de G. Bacovia.

4.9. *Nivelul spiritului* este locul unde stă frântura, lumina Duhului Sfânt, dată creştinului de Taina Sfântului Botez, ce redă arhetipal momentul când Dumnezeu a suflat asupra lui Adam şi i-a dat viaţă. Acest bob de diamant îşi aruncă razele pe pereţii ca oglinda ai conştiinţei, care este ca o cupă. Spiritul este autonom şi este legat de Dumnezeu printr-un subtil cordon de Lumină Lină al Sfintei Slave. Este locul unde se concentrează rugăciunea făcută cu atenţie, cu smerenie şi lacrimi, cu evlavie şi iubire, pe care o trăiesc cei ce au rugăciunea minţii în inimă, în Duh şi în Adevăr. Este locul lui Dumnezeu din biserica lăuntrică a omului înălţat prin Sfintele Taine. Este condiţia pe care a avut-o înainte de căderea în păcat.

4.10. *Nivelul cordonului* sau al razei dată de harul Duhului Sfânt. La Taina Sfântului Botez ortodox el este pus ca o legătură divină şi păcatele îl disipează ca un roi. El este reaşezat prin Taina Sfintei Euharistii după ce păcatul a fost îndepărtat prin Taina Spovedaniei. La momentul intrării în monahism se pune un alt cordon, de aceea anahoretul este împărtăşit şapte zile la rând. La tunderea ca schimonah, la Taina Preoţiei, la momentul ungerii unui episcop se pun cordoane mai deosebite, se dau puteri mai mari, dar li se dau încercări mai viclene şi mai subtile, li se va cere un rod mai bogat. În liturghia ortodoxă la momentul epiclezei se pogoară Duhul Sfânt, se sfinţeşte Sfântul Agneţ care devine trupul, iar vinul din Sfântul Potir devine sângele Domnului Iisus Hristos. Cei ce nu au Sfintele Taine nu au această pogorâre a Duhului Sfânt, pentru că au căzut în erezii. În romanul *Pădurea Spânzuraţilor*, Liviu Rebreanu surprinde acest moment, când Apostol Bologa, întors rănit la Parva, priveşte din cerdac crucea de pe turla bisericii, de unde-i vine o rază. Acea rază pe care o văzuse strălucind în ochii ofiţerului ceh Svoboda, când era dus la spânzurătoare. În poemul *Luceafărul*, de M. Eminescu avem versul: „Alunecând pe o rază”, când Hiperion coboară în conştiinţa eroinei. Motivul va mai apărea la Radu Gyr.

Literatura are rolul de a modela generaţiile, oferindu-le nu numai prototipuri care să fie imitate, cât mai ales modelele de modelare. De aceea, pentru a înţelege amprenta psihică a autorului, a eroilor sau pentru ca cititorul să trăiască diferitele categorii noetice, creative, de echilibrare, de decizie sau ale subconştientului, redăm aceste categorii, pe care, aplicându-le la actul de creaţie sau la sine, fiecare să străbată etapele cunoaşterii de sine, să vadă pe care sistem sunt concentrate trăirile sale, actele sale.

4.11. Model de modelare a sistemului subconştientului prin conştientizarea pe niveluri

A	Niveluri	E	Eureme	P	Praxeme
0	Existenţa	0	Instincte	0	Trăirea
1	Acţiunea	1	Reflexe	1	Automatismele
2	Afectul	2	Afecte	2	Pasiunile
3	Mentalul	3	Memorie	3	Actualizarea
4	Cauza	4	Tendinţe	4	Căutarea
5	Separarea	5	Senzaţii	5	Sensibilizarea
6	Intuiţia	6	Percepţii	6	Sesizarea
7	Conştiinţa	7	Vise	7	Reflectarea
8	Spiritul	8	Extaze	8	Comunicarea
9	Relaţia	9	Legături	9	Restructurarea

4.12. Model de modelare a sistemului voinței prin conştientizarea pe niveluri

L	Legi	E	Eureme	P	Praxeme
0	Senzației	0	Atitudini	0	Afirmarea
1	Acțiunii	1	Interese	1	Utilizarea
2	Iubirii	2	Opțiuni	2	Alegerea
3	Motivației	3	Motivații	3	Angajarea
4	Efectului	4	Hotărâri	4	Comunicarea
5	Aleatorie	5	Reacții	5	Simularea
6	Intenționalității	6	Intenționalități	6	Intuirea
7	Modelării	7	Voință	7	Modelarea
8	Consonanței	8	Credințe	8	Comportarea
9	Identificării	9	Aspirații	9	Identificarea

4.13. Model de modelare a sistemului de echilibrare prin conştientizarea pe niveluri

Ef.	Efecte	E	Eureme	P	Praxeme flux-reflux
0	Phönix	0	Creativă	0	Emergența - Sublimarea
1	Flux-reflux	1	Intuitivă	1	Înțelegerea - Obscurizarea
2	Fuzzy	2	Legică	2	Continuitate - Discontinuitate
3	Vrittis	3	Noetică	3	Analiza - Sinteza
4	Hyperion	4	Logică	4	Coordonare - Subordonare
5	Discriminare	5	Axiologică	5	Ierarhizare - Periodizare
6	Echilibrare	6	Echilibrare	6	Echilibrare - Dezechilibrare
7	Refracție	7	Decizie	7	Subiectivă - Obiectivă
8	Reacție	8	Reflexă	8	Excitație - Inhibiție
9	Modelare	9	Armonizare	9	Spațializare - Temporizare

4.14. Model de modelare a sistemului de decizie prin conştientizarea pe niveluri

L	Logica	E	Eureme	P	Praxeme
0	Autonomă	0	Emergență	0	Iradiată
1	Generală	1	Noetică	1	Conştientizată
2	Discretă	2	Necesară	2	Operativă
3	Conexiune	3	Intuitivă	3	Revelată
4	Logică	4	Autoritară	4	Legiferarea
5	Axiologică	5	Intențională	5	Valorificarea
6	Echilibrare	6	Armonizată	6	Nuanțare
7	Fuzzy	7	Afectivă	7	Pasională
8	Grup	8	Interactivă	8	Utilizată
9	Binară	9	Reflexă	9	Automată

4.15. Model de modelare a sistemului noetic prin conştientizarea pe niveluri

L	Legi	E	Eureme	P	Praxeme
0	Emergenței	0	Legi	0	Coordonarea
1	Echilibrului	1	Reprezentări	1	Iluminarea
2	Înțelegerii	2	Concepte	2	Concentrarea
3	Discriminării	3	Principii	3	Conştientizarea
4	Refracției	4	Categorii	4	Cristalizarea
5	Reacției	5	Simboluri	5	Substituția
6	Sublimării	6	Prototipuri	6	Tipizarea
7	Acuităţii - Expresivităţii	7	Expresii	7	Stilizarea
8	Comunicării	8	Mituri	8	Narațiunea
9	Conexiunii	9	Raporturi	9	Analogia

4.16. Model de modelare a sistemului creativ prin conştientizarea pe niveluri

M	Modele	E	Eureme	P	Praxeme
0	Ideologemic	0	Ideologem	0	Emergența
1	Imaginarul	1	Imaginar	1	Reprezentarea
2	Conceptual	2	Intuiție	2	Înțelegerea
3	Dicriminatoriu	3	Discriminare	3	Separația
4	Emergent	4	Refracție	4	Devierea
5	Simbolic	5	Concentrare	5	Sublimarea
6	Metonimic	6	Reacție	6	Substituția
7	Metaforic	7	Acuitate	7	Analogia
8	Mitic	8	Ambiguitate	8	Sugerarea
9	Itemic	9	Item	9	Conexiunea

5. *Specificul național* este un concept, care se îmbogăţeşte mereu cu sensuri şi valori. Pentru sfinții români Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul specificul național era înțeles în sensul creştinismului nediferențiat în mai multe culte, rituri. Pentru umaniştii români Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir şi cărturarii iluminişti de la Şcoala Ardeleană, specificul național însemna susținerea tezelor etnogenezei poporului român, apărarea ființei naționale, folosirea limbii române, afirmarea conştiinței naționale. La scriitorii generației de la 1848 şi în programul *Daciei Literare* specificul național era conceput ca o tematică pentru creația literară, o afirmare a patriotismului, ca la Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Bălcescu.

Pentru scriitorii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca Titu Maiorescu, Mihail Eminescu, Ion Creangă, specificul național era un mod de a penetra în conştiința universală şi de a afirma conştiința socială prin spiritul critic.

La Barbu Ştefănescu Delavrancea, în *Apus de soare*, la Alexandru Davila, în *Vlaicu Vodă*, la Mihail Eminescu, în *Scrisoarea III*, specificul național este un mod de a afirma conştiința națională a poporului român.

Specificul național exprimat prin mituri, datini, obiceiuri, port, joc îl vom găsi la Mihail Sadoveanu, în *Hanul Ancuței, Baltagul*, la Geo Bogza, în *Cartea Oltului*, la George Coşbuc, în *Balade şi idile*, la Lucian Blaga, la Alexandru Vlahuță, în *România pitorească*, la Liviu Rebreanu, în romanul *Ion*, la Marin Preda, în *Moromeții*.

Ovid Densuşianu susținea la revista *Viața nouă* specificul național al vieții citadine, concept care a fost exprimat de George Bacovia, Alexandru Macedonski, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu în creațiile lor.

Dimensiunea balcanică a specificului național a fost afirmată prin creațiile lui Anton Pann, Mateiu Caragiale, Ion Barbu, în timp ce Eugen Lovinescu va milita spre o înțelegere a conceptului național ca dimensiune a apartenenței la spațiul european, continuând pe Ion Heliade Rădulescu şi fiind continuat de Alexandru Husar în eseul *Ideea europeană*.

La nivelul expresiv de creativitate, specificul național înseamnă a prelua proverbe, zicători, elemente de prozodie literară, cum au făcut V. Alecsandri, T. Arghezi.

La nivelul productiv avem preluate motive, mituri, legende, datini aşa cum au făcut Gh. Asachi, în *Traian şi Dochia*, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Alecu Russo.

La nivelul inventiv avem modelarea basmelor, legendelor, miturilor şi eresurilor în sensul unui program estetic ca la M. Eminescu, *Călin (File din poveste)*, V. Voiculescu, *Lostrița*, Lucian Blaga, O. Goga, George Coşbuc.

La nivelul inovativ de creativitate avem eroii lui M. Eminescu (Călin, fata de împărat), Ion Creangă (*Povestea lui Harap-Alb*, *Făt-Frumos fiul iepei*) fiind structurați pe principiul *Frumosul*.

La nivelul emergent scriitorul, ca reprezentant al conştiinței naționale, creează eroi ca Mircea cel Bătrân (*Scrisoarea III*), Ştefan cel Mare şi Sfânt (*Frații Jderi*), Apostol Bologa (*Pădurea spânzuraților*), Ştefan cel Mare şi Sfânt (*Apus de soare*).

5.1. *Specificul național* dă o altă dimensiune a conceptului de valoare prin mitologia românească, prin literatura populară ca punct de plecare pentru crearea unei literaturi de specific național, în care datini, obiceiuri, port, muzică, limbă, dau acel timbru unic, acea originalitate ca să o deosebească fundamental de alte culturi. Nucleul acestei originalități este dat de mitologia românească, pe care o vom găsi în poeziile lui Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, T. Arghezi, Vasile Voiculescu, Emilian de la Neamț etc., în piesele lui Lucian Blaga, Octavian Goga, în basmele lui Ion Creangă, Ioan Slavici. Specificul național este cheia pătrunderii în aria literaturii universale aşa cum arăta Garabet Ibrăileanu.

Cele mai semnificative elemente ale specificului național sunt doina şi dorul.

Doina este o specie unică, specifică poeziei populare româneşti, iar dorul este un sentiment complex, unic, care nu se regăseşte la alte popoare. De aceea ele sunt intraductibile.

5.2. *Mitologia populară* este străveche şi are mai multe straturi aşa cum bine arată acest lucru Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. Nucleul ei este

dat de *mitul Fârtaților. Fârtatul* reprezintă principiul *Binele*, iar Nefârtatul principiul *Răul*.

Din această cauză, creația este complementară sau mai exact duală, fiindcă atunci când Fârtatul a creat omul, Nefârtatul a creat uriaşii, căpcăunii şi blajinii. Când Fârtatul a creat calul, oaia, porumbelul, câinele, pisica, vulturul, privighetoarea, rândunica, albina, Nefârtatul a creat măgarul, capra, bufnița, lupul, coțofana, şoarecele, vrabia, liliacul, viespea. Aceeaşi dualitate o găsim în crearea lumii vegetale. Fârtatul a creat bradul, vița de vie, nucul, grâul, trandafirul, crinul, varza, iar Nefârtatul a creat plopul, agrişul, stejarul, neghina, ghiocelul, scaiul, răsura. Fârtatul mai este numit şi Moş. El este înconjurat în cer de sfinți populari şi coboară uneori pe pământ ca să-i învețe pe oameni aratul, semănatul, păstoritul. Fârtatul şi Nefârtatul au suferit o metamorfoză la momentul penetrării creştinismului, devenind Dumnezeu şi Satana, păstrând, trăsăturile, modelele arhaice. Fârtatul fiind Spiritul, iar Nefârtatul – Pământul.

Ei au creat Căpcăunii, Uriaşii, Oamenii şi Uricii ca experiențe antropomorfe, adică au creat făpturi după asemănarea lor. Din aceste făpturi, create de Fârtat şi corupte de Nefârtat, au rezultat *căpcăunii*, care erau urâți şi antropofagi. Spița lor a fost distrusă de *uriaşi*. Dintre cei ce au supraviețuit avem *Muma Pădurii*, *Tatăl Pădurii*, *Fetele Pădurii*, Păduroiul şi Zmeii pe care îi găsim în basmele populare şi culte. Ei aveau un ochi în frunte, ca Polifem din epopeea greacă *Odiseea*. Locuiau în peşteri, păduri, vânau, culegeau rodul sălbatic. În literatura română, mitul îl găsim în *Pădureanca*, de Ioan Slavici. Ei aveau, se pare, cap de câine, lătrau şi au reprezentare mitică şi la egipteni.

Uriaşii aveau dimensiuni mari, ochi însângerați, erau păroşi, călcau de pe un deal pe altul, rupeau copacii din păduri, secau pâraiele, cu paloşul retezau munții (ca în legenda muntelui Retezatul). Când se certau se prindeau de torțile cerului şi căutau să-l răstoarne pe pământ. Avem astfel în mitologia greacă titanii ca fii ai Geei (Pământul Mumă). Ei au dezlănțuit potopul care i-a înecat pe toți, iar pe cei rămaşi i-au ucis fulgerele. La Ion Creangă, Gerilă, Flămânzilă, Păsări-Lăți-Lungilă constituie imaginea lor păstrată în conştiința populară.

Oamenii sunt cea de a treia experiență antropologică a Fârtaților. Pelasgii se pare că au fost un popor care a întemeiat state, oraşe, a dat legi. Ei introduc cultul zeilor. Numele de Pelasgia a fost dat Peloponezului cu Thesalia şi Arcadia ca țară a lor. Pelasgii din nordul Dunării s-au numit hiperboreeni. Primul rege pelasg a fost *Uran* (în mitologia greacă *Uranos*) adică Munteanul. Uran a fost detronat de Saturn, ca în mitologia greacă. Saturn a fost detronat de Typhon, care a împărțit imperiul cu cei doi frați, Osiris cu reşedința în Egipt şi Joe cu reşedința în Italia, iar Typhon a luat reşedința din Carpați (se păstrează şi în creştinism Sf. Tifon cu funcții foarte puternice). Osiris l-a învins pe Typhon şi a introdus ordinea lui mitico-religioasă în Carpați. De aici *Brazda lui Novac* (Osiris), *Babele* şi *Vârful Omul* din Bucegi, *obeliscul de la Polovraci*, *columna boreală* de la Istrul de jos. Aspectul antropologic etiopian al unor oameni din Oltenia pare a fi urmă a prezenței acestei armate a lui Osiris. De aici şi unele denumiri pentru Dacia, date de străini: Valahia neagră, Cumania neagră,

Basarabia (Bas-arabia sau Bas-Sarabi, sarabii erau castă nobiliară la daci), steme cu trei capete, Marea Neagră.

Uricii (rohmanii, blajinii) sunt creați de Fârtatul, dar păstrați în taină, când au fost ajutați de ei în războiul cu uriaşii. Uriaşii au început a zgudui cerul (se pare că urma lor au fost Turnul Babel, ziguratele, piramidele) care se sprijinea pe arborele cosmic. În coroana arborelui cosmic locuia Fârtatul, iar în rădăcinile lui Nefârtatul. Oamenii s-au luptat cu uriaşii, iar uricii reparau stâlpii cerului. De aici piticii din basme care sunt foarte iscusiți. Oamenii au pus stăpânire pe pământ, iar uricii s-au retras în ostroavele Apei Sâmbetei. Mitul blajinilor păstrat în Paştele blajinilor îl găsim deplin exprimat în „Cetania lui Sveti Zosima”, traducere din limba rusă. Acesta trece Ermilisul şi ajunge la rohmani. Ei i-au dezvăluit că se trag din cetatea Ierusalimului, când prorocul Ieremia a prorocit distrugerea, dacă nu se pocăiesc. Regele Rohman i-a pus să se abată de la faptele rele. După moartea lui Rohman, noul împărat i-a aruncat în închisoare, de unde au fost scoşi de un înger care i-a dus în țara unde se găsesc. Zosima este adus în peştera lui de către un înger, care-i dă o carte despre viața blajinilor şi mâncare de pe tărâmul lor. Uricii duc o viață permanent fericită, țin posturi, se roagă, lucrează pentru salvarea speciei umane, ajută sufletele în Marea Trecere, înlăturând piedicile de la Vămile văzduhului. Pentru acest ajutor dat celor adormiți li s-a consacrat Paştile blajinilor. La Moscova este biserica Vasile Blajenâi fiindcă au preluat creştinismul de la români.

În creştinism, versetul: „Fericiți cei blânzi că aceia vor moşteni pământul” reia şi aminteşte parcă acest mit.

5.3. *Familia mitică* este alcătuită din Cerul Tatăl, Pământul Mumă, Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Luceferii, Sfintele Ape.

5.4. Mitul *Cerul Tatăl* are ca model bradul, simbol al nivelurilor diferite din cer şi al arborelui cosmic. Toiagul, semn al puterii, este aruncat de Fârtatul în Sfintele Ape şi generează bradul de lumină, prototip al cerului. Lumina se concentrează în sori, stele, lună, luceferi, de unde simbolul arian al bradului de Crăciun, extins apoi în toată lumea.

Văzduhul este un protocer în care stau blajinii şi ajută sufletele să treacă prin vămi. De aici obiceiurile de înmormântare când se dau pomeni, haine, bani, se plătesc rugăciuni, se fac parastase, liturghii, ctitorii, pentru sufletele celor adormiți. Aici trebuie amintită pasărea măiastră – simbol al sufletului, ca la Brâncuşi.

Cerul al doilea este acela în care Sfântul Soare şi Sfânta Lună trec succesiv, marcând ziua şi noaptea, ca să împlinească destinul hotărât la timpul stabilit, aşa cum se arată în balada populară *Soarele şi Luna*. În acest cer mai stă Sfântul Ilie, care mână norii spre a-i împiedica să aducă un potop pe pământ. La Mircea Eliade avem *Noaptea de Sânziene*, adică timpul şi destinul hotărât eroilor.

Cerul al treilea este al Stelelor-Logostele. El cuprinde spiritele astrale ale făpturilor. Acestea se aprind la naştere şi se sting la moarte, ca în balada *Miorița*. De aceea steaua este un simbol al destinului.

Cerul al patrulea este reşedinţa făpturilor mitice, a luceferilor prezenţi la Mihail Eminescu, la Lucian Blaga, în poeziile şi basmele populare.

Cerul al cincilea este al marilor sfinţi populari, care-l însoţesc pe Fârtat, zeul Moş, devenit în creştinism Dumnezeu, în coborârile lui pe pământ.

Cerul al şaselea este al raiului, grădina mirifică străbătută de bradul cosmic, care face legătura cu *cerul al şaptelea* în care trăiesc Fârtaţii. Fârtaţii se arată oamenilor prin teofanii. Trecerea de la un cer la altul se face printr-o conjunctură arhetipală. Urcarea la cer este Marea Trecere, tema principală a basmelor româneşti.

Cerul Tată este o făptură antropomorfă, invizibilă, are modelul bradului. De aceea, bradul este prezent la nuntă, moarte, sărbători, pentru că la Crăciun (solstiţiul de iarnă), la Moşi (solstiţiul de vară), când cerul se deschide, este posibilă Marea Trecere, fiindcă sufletul reprezentat prin *Pasărea măiastră* urcă spre cer. Înălţarea la cer este condiţionată de o transformare a fiinţei într-o mănăstire, templu, biserică a Duhului Sfânt, care în exterior, în lumea simţurilor, înseamnă o zidire de lăcaş sfânt ca în *Legenda Mănăstirii Argeşului*. Ea, biserica, este locul unde naşte Pasărea Măiastră a sufletului ca dintr-un ou cosmic şi devine îngerul care trebuie să ia locul celor căzuţi din cer.

În tradiţia populară sunt trei căi de urcare la cer: Calea Curcubeului, Calea Laptelui şi Calea arborelui cosmic. La Constantin Brâncuşi *Coloana Infinitului* este tradiţionalul stâlp al morţilor, pe care se opreşte Pasărea Măiastră a sufletului înainte de a se înălţa. Monumentul sugerează drumul spre cer al eroilor şi mucenicilor neamului. Mitul îl găsim menţionat în *Luceafărul*, de M. Eminescu, în poezia *Bradul,* de B. P. Hasdeu, în poezia *Bradul*, de V. Alecsandri, în *Mioriţa*, în obiceiurile de sărbători, în ritualurile de nuntă, de înmormântare.

5.5. *Mitul Sfântului Soare* are trei legende arhetipale. Prima legendă susţine că Sfântul Soare a fost creat din Sfintele Ape, odată cu bradul cosmic, a cărui lumină s-a concentrat în Soare, Lună, Luceferi, Stele-Logostele. A doua legendă, a Oului Cosmic, susţine că din gălbenuş s-a creat soarele şi din albuş norii. La Constantin Brâncuşi avem *Oul începutului*, la indieni *Oul lui Brahma*, la egipteni *Oul păsării Dog*, la Ion Barbu *Oul dogmatic*, fiindcă el sugerează un model al Universului.

A treia legendă povesteşte cum Fârtatul s-a apucat să facă soarele şi l-a făcut din cremene şi aur. Soarele este tânăr, frumos, voinic, cu capul de aur şi de aceea în basmele populare are înfăţişarea de Făt-Frumos. El se îndrăgosteşte de sora sa, Ileana Cosânzeana – Luna, dar este refuzat şi atunci caută să se căsătorească cu o pământeancă. Acesta este motivul din poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu. Semnele lui sunt paloşul fermecat, calul înaripat, şoimul, cornul, fluierul magic, ca în *Făt-Frumos din tei*, de M. Eminescu, *Povestea lui Harap-Alb,* de Ion Creangă, *Făt-Frumos fiul iepei,* de Ion Creangă.

Sfântul Soare are capacitatea de a prezice şi de a practica divinaţia. El este însoţit de nouă zâne: Doina (zâna cântecului liric), Hora (zâna dansului sacru), Avrămeasa (zâna descântecului şi a practicilor magice), Ursitoarele, Creştineasa. Cea mai mică este Ileana Cosânzeana: „din cosiţă ruja-i cântă / Nouă-mpăraţii ascultă”, fiindcă ea este cea mai aleasă. De mitul Sfântului Soare se leagă astfel

Hora ca element ritualic solar şi reprezintă conjunctura şi ascensiunea arhetipală spre cer. Jocul căluşarilor care se practică la solstiţiul de vară şi la solstiţiul de iarnă ţine tot de cultul soarelui. De acest mit se leagă Rusaliile, care este o sărbătoare creştină ce s-a suprapus peste sărbătoarea rosaliei (a ielelor) păstrată de catolici. Focul ca făptură mitică antropomorfă este prezent în mitologia indiană, în legendele bogomililor (care s-au numit *cabiri* când au trecut în Italia) şi a devenit în creştinism Sfântul Foca. La Vasile Alecsandri, în *Hora Unirii*, avem versuri ca: „Şi să vadă Sfântul Soare / Într-o zi de sărbătoare / Hora noastră cea frăţească / Pe câmpia românească". Îl mai găsim la G. Coşbuc, în *Nunta Zamfirei* şi *Păstoriţa*, la Marin Preda, în *Moromeţii*, în balada populară *Soarele şi luna*, la Peter Neagoe, în *Soare de Paşti*.

5.6. *Mitul Sfânta Lună* este exprimat prin trei legende arhetipale. În prima legendă când a aruncat Fârtatul toiagul, semn al puterii, în Sfintele Ape a apărut bradul cosmic de lumină şi el s-a concentrat rezultând Sfântul Soare, Stelele-Logostele, Luceferii şi Sfânta Lună. Avem această legendă sugerată la Mihail Eminescu în *Călin (File din poveste):* „Nunul mare mândrul Soare şi ca nună mândra Lună". În a doua legendă, Dumnezeu a luat un boţ de aur, a rupt mai multe bucăţi şi le-a aruncat pe cer. A treia legendă este cu Iovan Iorgovan şi Cerna, pe care o găsim în nuvela lui Ioan Slavici, *Pădureanca* (Iorgovan şi Simina). În forma sa umană, mitul este exprimat prin Ileana Cosânzeana (helios – soare, cosa – coamă), adică frumoasa lumii (kore kosmou). În balada *Mioriţa* este sugerată prin versurile: „mândră crăiasă / A lumii mireasă". Ea mai este numită Ochiul Maicii Domnului, sugerând titlul romanului lui Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*.

Ea se caracterizează prin frumuseţe, puritate, castitate. Veşmintele ei sunt câmpul cu flori, cerul cu stele, marea cu valuri, aşa cum o găsim sugerată în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu: „Cum e Fecioara între sfinţi / Şi luna între stele". De mitul Sfânta Lună sunt legate o serie de tradiţii, cum ar fi aratul, semănatul, culesul plantelor de leac (ca la Ion Barbu, în *După melci*). La sărbătoarea Sânzienelor fetele aruncă pe hornul casei cununi să vadă dacă se mărită. La Mircea Eliade, în *Noaptea de Sânziene*, avem motivul destinului.

5.7. *Mitul Luceferilor şi al Stelelor-Logostele* sunt legate de mitul *Marea Trecere*, de înălţarea la cer, trecerea prin vămile văzduhului pentru a ajunge în cerul stelelor sau în rai. Legendele originii cosmice sunt legate de stropii de lumină cu care arborele cosmic a ieşit din Sfintele Ape; sunt luminile palide ale raiului ce se întrevăd prin crăpăturile podului ce străbate cerul; sunt îngerii care vizitând pământul s-au apropiat de cele pământeşti şi Dumnezeu i-a prefăcut în stele; sunt părticele din sufletele oamenilor care la naştere se urcă la cer, se îmbată de lumina cerească şi dăinuiesc acolo veghind destinul oamenilor. Când se încheie Ursita purtătorilor lor de suflet de pe pământ, cad din cer lăsând o dâră de lumină şi se sting, ca în *Mioriţa*: „Şi la nunta mea / A căzut o stea". Stelele indică destinul uman. Dacă sufletul este curat, fragmentul din stea îl răpeşte şi se întoarce cu el în cer, pentru a se odihni. Întoarcerea sufletului în cer este, după ce a dobândit universul său lăuntric, mitul *Marea Trecere* unde trebuie să fie desăvârşit.

Stelele Logostele sunt legate de legenda Cerbului cu pielea de aur sau de nestemate ca în *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă. Sunt prezente în folclor multe descântece, vrăji şi practici magice făcute de cititori în stele sau de vrăjitori. Steaua este ursita: „O, stea, logostea, / tu, ursita mea, / îndură-te de mine, / Şi fă-mă să-nțeleg / drumul meu întreg”/.

Luceferii sunt cei ce închid şi deschid porțile nopților. *Luceafărul de seară* (planeta Venus) se numeşte *Steaua ciobanului*, este înlocuit de *Luceafărul de zori* care uneori este confundat cu *Zorilă* (steaua Sirius). *Luceafărul mare* (steaua Vega) reprezintă prezența discretă a Sfântului Soare alături de Sfânta Lună. Luceferii coboară uneori, ca *Luceafărul* lui M. Eminescu, iau chip de oameni şi se întorc în cer sau apar umanizați, ca în poezia *Mai am un singur dor*, de M. Eminescu.

Stele cu coadă sau cometele sunt însemnele arhedemonilor, care caută să pătrundă în ceruri spre a perturba făpturile mitice şi ordinea cosmică. Ele prevestesc nenorociri, războaie, molime.

Constelațiile au un mit sau o legendă a lor. Omul care a urcat la cer spre a-l ruga pe Fârtat să apropie cerul de pământ. Pentru că drumul era lung, a luat două căruțe, unelte, animale, şi în văzduh, unde bate vântul turbat s-a întâlnit cu necuratul, care a încercat să-l împiedice. El a aruncat în necuratul cu tot ce avea, animale, care, unelte şi din ele au rezultat constelațiile. Calea Laptelui a fost albită de cobilița ciobanului, când a vrut să-l lovească pe balaur. Altă legendă o numeşte *Calea lui Traian*, căci după ea s-a călăuzit împăratul, ca să vină în Dacia, dar şi *Calea robilor*, fiindcă după ea s-au întors de la Roma dacii luați în robie. Constelațiile în mitologia populară sunt: Carul mare, Carul mic, Fecioara, Calul, Văcarul, Şarpele, Hora, Omul, Scorpia, Ciobanul cu oile, Crucea mare, Fata cu cobilița, Crucea mică, Scaunul lui Dumnezeu, Coasa, Peştii, Berbecul, Barda, Cloşca cu pui, Secera, Gemenii, Cățelul, Vizitiul, Vierii.

5.8. *Pământul Mumă* are două legende. În prima legendă arborele cosmic, când s-a înălțat din Sfintele Ape, avea între rădăcinile lui pământ din fundul acestor ape. Fârtatul îl trimite pe Nefârtatul să vadă în ce stă înfipt arborele primordial şi acesta a adus în mâini pământ, pe care l-au pus la rădăcina bradului cosmic. A doua legendă este inversarea situației, căci arborele primordial iese cu rădăcinile în sus, ca în mitologiile asiatice, unde, în *Rig-Veda*, vedele sunt comparate cu un smochin, care are rădăcinile în cer şi fructele pe pământ.

Raiul are pământurile cereşti deosebite de pământul propriu-zis. El este Lumea albă, a luminii, a suprapământurilor, iar Iadul, Celălalt Tărâm, are subpământurile. Toate suprapământurile cereşti par de pe pământ cele nouă ceruri sau şapte care sunt luminate de Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Luceferii, Calea Laptelui.

Celălalt Tărâm este fața de dedesubt a pământului propriu-zis şi este locuit de făpturi malefice. El are doar o lumină difuză, crepusculară, fiindcă există credința că la început pământul era străveziu, fiindcă era făcut din apă, idee pe care o găsim în *Upanişade*.

Pământul Mumă este o personalitate unitară care are sentimente proprii şi o înaltă moralitate. De aceea, când vine un om după moarte în sânul pământului,

pământul nu are odihnă timp de o săptămână. Pentru cele mai mici nedreptăți el sângeră şi pe păcătoşi nu-i primeşte, ca pe animalele demonice (şarpe, bufniță, hiena). Ca zeitate primordială are puteri discreționare de viață şi moarte asupra oamenilor. El posedă un corp cosmic şi este o făptură vie.

La venirea romanilor mitul ancestral s-a suprapus cu Mama Gaia sau Terra Mater, care a cunoscut o vastă iconografie, apropiată fiind de Cybela, zeița fertilității şi numită mama zeilor. De acest mit se leagă legenda Maicii Bătrâne plecată în căutarea fiului pierdut, ca în *Miorița*, precum şi munții mirifici Godeanul, Retezatul, Pietrele Doamnei, Ceahlăul, Bucegi, Parâng, care erau considerați reşedințe ale unor făpturi mitice. În romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, când Ion sărută pământul îmbrăcat în haine de sărbătoare el trăieşte acest mit. În *Dan, căpitan de plai*, de Vasile Alecsandri, când Dan sărută pământul, acesta tresare şi-l recunoaşte. De aici datina păstrării unui bulgăre de pământ de către cel ce se deplasa, se înstrăina sau aruncarea unui bulgăre de pământ, când este îngropat cineva. Mitul Pământul Mumă îl mai găsim la Lucian Blaga, în *Noi şi pământul*, la M. Eminescu, în poezia *Mai am un sigur dor*, la Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*.

Lumea albă este lumea pământească în contrast cu Celălalt Tărâm care este *Lumea neagră*. Când a fost creat, pământul era translucid. Fârtatul l-a albit pentru a nu se vedea tot ce se petrece în pământ, dar oameni l-au murdărit. Ea, *Lumea albă*, a fost numită aşa pentru strălucirea ei, iar cei cu părul alb, bătrânii cudalbi şi fetele blonde, adică codalbe, erau cirace ale Ilenei Cosânzene, iar rohmanii sau blajinii erau numiți tot albi, pentru că aceşti urici locuiau în Ostrovul alb, se îmbrăcau în alb, adică doliul alb. De aici Mănăstirea Albă, Izvorul Alb, Poarta Albă, pentru că albul era însemnul luminii. Împăratul Alb din *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă primeşte astfel un înțeles cu totul special.

Celălalt Tărâm este situat între *Lumea albă* şi *Tărâmul lumii negre* sau împărăția Nefârtatului. El este locuit de zmei, zânele rele, Piticot, regele piticilor. Aici sunt balaurii, Pajurele călărite de zmeoaice şi aici veneau vrăjitorii şi vrăjitoarele ca să învețe magia neagră.

Labirintul este o formă de exprimare a mitului *Marea Trecere*, drumul spre Țara Sfântă, Mănăstirea Albă, creată de Sfântul Soare spre a se însoți cu Sfânta Lună. Ea are nouă altare şi a devenit mănăstirea labirintică de la Basarabi, legenda Mănăstirii Argeşului şi biserica Vasile Blajenâi (de la blajini, mitul românesc, fiindcă ruşii au preluat creştinismul de la români) de la Moscova, de lângă Kremlin, sunt moduri în care se materializează Mănăstirea Albă.

5.9. *Obiceiuri, practici magice, datini* sunt foarte multe. Vom menționa pe cele care au devenit motive pentru creații literare.

Paparudele sunt un obicei străvechi arian prin care tinerele fete sunt udate cu apă, în timp ce joacă pentru a provoca ploaia şi rostesc un cântec magic.

Caloianul (kalos – frumos) sugerează, probabil, moartea lui Făt-Frumos. Înmormântarea unui chip de lut într-o covată de lemn după un ritual şi o procesiune din care fac parte 33 de fete. Se dă de pomană plăcinta caloianului.

După trei zile este dezgropat şi i se dă drumul pe o apă cu lumânări. Se sugerează Marea Trecere a unui zeu, probabil Sfântul Soare, care se duce într-o altă lume, aşa cum zeul Apolon, preluat de la traci de către greci, pleca în țara hiperboreenilor, adică în Dacia. De altfel, grecii au preluat de la traco-daci *Pământul Mumă* – care a devenit *Geea*, cele nouă muze care sunt cele nouă zâne ale *Sfântului Soare*, Căpcăunii şi Uriaşii care au devenit titanii, *Sfânta Lună* care a devenit Artemis, *Ursitoarele* care au devenit cele trei Parce. De aceea Apolon pleca în țara hiperboreenilor, adică în Dacia.

Ursitoarele sunt, potrivit tradiției, trei: cea mare, Ursitoarea, ține furca, Soarta, care toarce, e mijlocia şi Moartea, care taie firul. Ele scriu cartea vieții omului aşa cum o să se desfăşoare. După alte credințe, ursitoarele cântă cuprinsul scrisului care rămâne aşa cum a fost cântat.

La romani se numeau *parcae* şi erau trei: Parca, Nona, Decuma, iar mai târziu Nona, Decuma şi Morta. La greci sunt moirele: Cloto, care toarce, Lahesis, care hotărăşte soarta şi Atropos, cea neînduplecată de la hotărârea luată.

Îngerii sunt slujitorii lui Dumnezeu şi potrivit tradiției sfinte sunt nouă cete: Serafimii, Heruvimii, Tronurile, Stăpânirile, Puterile, Domniile, Începătoriile, Arhanghelii şi Îngerii. Serafimii stau în apropierea lui Dumnezeu, au şase aripi şi cântă rugăciunea „ghel”, pe care doar ei o cunosc. Ei sunt structurați pe iubire spre deosebire de Heruvimi, care sunt structurați pe cunoaştere, au patru aripi şi au patru fețe: de înger, taur, leu, vultur. Sunt plini de ochi. Satanail, îngerul care s-a răzvrătit împotriva lui Dumnezeu urmat de alți îngeri, era din această ceată, de aceea îl ispiteşte pe Adam la pomul cunoaşterii binelui şi răului. De aceea toate zeitățile, Sfinxul, toți zeii antichității erau de fapt îngeri deveniți demoni. La M. Eminescu în *Feciorul de împărat fără de stea* găsim acest mit cu cele arătate aici, dar şi mitul stelelor. Îngerii păzitori îi primim la Taina Sfântului Botez odată cu o cruce şi veşmântul de nuntă al harului Duhului Sfânt. Motivul îngerului îl găsim la Lucian Blaga, în *Paradis în destrămare*, la Vasile Voiculescu în *Poeme cu îngeri* sau poezia *Bătea la poarta cerului*, la M. Eminescu în poezia *Înger şi demon*, la Tudor Arghezi în *Heruvim bolnav*.

Zânele le găsim în basmele populare, dar şi în creația cultă, având rolul de a-l ajuta pe om.

Şarpele casei trăieşte cât trăieşte omul. Găsim la Mircea Eliade, la Vasile Voiculescu astfel de prezențe stranii ale şarpelui în viața omului.

Spiriduşul este un fel de drăcuşor care aduce nenorocirile casei şi poate schimba chiar cele rânduite de ursitoare, poate da omului avere, dar îi ia sufletul la moarte. El iese dintr-un ou, întâiul al unei puicuțe negre, purtat la subțioară, şi iese în noaptea de Paşti.

Piaza rea şi piaza bună este potrivnica Norocului. Ea se întrupează în câine, mâță, om, găină, şarpe, apare ca nălucă.

Norocul – are o înfățişare de om şi-l însoțeşte pe omul bun toată viața, lucrând pentru prosperitatea şi ajutorarea lui.

Joimărița pedepseşte femeile şi fetele pe care le găseşte cu cânepa netoarsă, care n-au spălat cămăşile, n-au grijit casele.

Sfânta Vineri ajută, dar şi pedepseşte pe cei ce nu țin ziua ei. La Ion Creangă, în *Povestea lui Harap-Alb*, ea îl ajută pe feciorul Împăratului Alb.

Strigoii, ca eres popular, îl găsim la M. Eminescu, în *Strigoii*.

Muma pădurii este un personaj malefic pe care-l găsim în basmele populare şi culte. Ea este un fel de mamă a zmeilor şi vrea să-l pedepsească pe Făt-Frumos sau pe eroul care s-a luptat şi i-a biruit pe zmei.

Moşul Codrului, Samca, Murgilă, Zorilă, Stafia, zmeii, ielele, le găsim în povestirile fantastice ca cele ale lui Vasile Voiculescu, dar şi în piese de teatru ca *Jocul ielelor*, de Camil Petrescu, sau amintite de Vasile Alecsandri în piesele lui. *Ştima apei* o găsim şi la Cezar Petrescu în *Aranca, ştima lacurilor*. *Balaurii* apar în basmele populare, dar şi ca metaforă, sugerând lucrarea lor malefică, ca în romanul *Balaurul*, de Hortensia Papadat-Bengescu, unde sugerează războiul mondial. *Moartea* ca personaj o găsim la Ion Creangă, în *Povestea lui Ivan Turbincă*. *Cățelul Pământului* îl găsim la M. Eminescu, în *Strigoii*. *Fecioara-peşte* o găsim în *Lostrița* de Vasile Voiculescu. *Sorbul* sugerat în piesa lui Mihail Sorbul, *Patima roşie*, comuniunea dintre om şi natură la Octavian Goga, în *Noi, Oltul*, la G. Coşbuc, în *Vara*, la Lucian Blaga, în *Gorunul*.

5.10. Specificul național înțeles ca o temă, motiv, subiect de creație literară îl vom găsi la mulți scriitori.

Motivul *doina şi dorul* îl găsim în poezia populară *Doina*, la Vasile Alecsandri, în *Doina, Cântec haiducesc*, la Mihail Eminescu, în *Doina*, la Tudor Arghezi, în *Doină pe fluier*, la Emilian de la Neamț, în *Doinele dorului*.

Tema *datina*, ca lege nescrisă a pământului românesc, o dezvoltă M. Sadoveanu, în *Baltagul*, Alexandru Davila, în *Vlaicu Vodă*, George Coşbuc, în *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger*, Vasile Alecsandri, în *Groza*, Ştefan Bănulescu, în *Dropia*, Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, Mihail Sadoveanu, în *Hanul Ancuței*, Geo Bogza, în *Cartea Oltului*, Ion Creangă, în *Amintiri din copilărie*.

Tema *istoria* este un mod de a realiza o literatură de specific național şi de a cultiva sentimentul patriotic ca Alecu Russo, în *Cântarea României*, Dimitrie Bolintineanu, în *Muma lui Ştefan cel Mare*, Vasile Alecsandri, în *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai, Ostaşii noştri*, Barbu Ştefănescu Delavrancea, în *Apus de soare*, George Coşbuc, în *O scrisoare de la Muselim Selo*.

Pentru alți scriitori istoria este o temă folosită pentru a critica autoritarismul feudal, aşa cum o fac Mihail Sadoveanu, în *Zodia Cancerului* sau *Nunta domniței Ruxanda*, Costache Negruzzi, în *Alexandru Lăpuşneanul*.

Istoria poate oferi prilejul de a exprima programul estetic al romantismului, aşa cum au înțeles Vasile Alecsandri, în *Despot Vodă*, Bogdan Petriceicu Hasdeu în, *Răzvan şi Vidra*, Mihail Eminescu, în *Scrisoarea III*.

Modelul epic complex oferit de istorie îl găsim la Mihail Sadoveanu, în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*, la Dimitrie Cantemir, în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura, în *Drumul cenuşii*.

Pentru Ion Budai Deleanu, în *Ţiganiada*, pentru Nicolae Bălcescu, în *Istoria românilor supt Mihai Voievod Viteazul* istoria este un mod de a exprima ideile iluministe.

Tema *conştiinţa* în dimensiunea ei naţională o găsim pe deplin exprimată la Mihail Sadoveanu, în *Fraţii Jderi*, la Liviu Rebreanu, în *Pădurea spânzuraţilor*, la M. Eminescu, în *Scrisoarea III*, la Octavian Goga, în *Rugăciune*, la Lucian Blaga, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* şi *Mirabila sămânţă*.

Dimensiunea creştină a conştiinţei naţionale o găsim exprimată la Mihail Sadoveanu, în *Fraţii Jderi, Baltagul*, la Ion Barbu, în *Lemn sfânt*, la Lucian Blaga, în drama *Meşterul Manole*, la Alexandru Macedonski, în *Psalmi*, la Liviu Rebreanu, în *Ion, Pădurea spânzuraţilor*, la Gala Galaction, în *Roxana, Papucii lui Mahmud*, la Dosoftei, în *Psaltirea pre versuri tocmită*, la Varlaam, în *Carte românească de învăţătură*, la Vasile Voiculescu, în *Călătorie spre locul inimii*, la Emilian de la Neamţ, în *Legea Iubirii*.

6. *Conştiinţa creştină* surprinsă în formarea şi afirmarea ei este un indicator de valoare absolută, fiindcă vizează pătrunderea într-o lume eternă, sfântă, desăvârşită a fiilor lui Dumnezeu şi de aceea se deosebeşte fundamental de celelalte valori relative tratate până acum şi care fac parte din această lume relativă, pieritoare, a păcatului, a morţii şi întunericului. Ea caută să ajute pe cititor, pe scriitor să se mântuiască, să se sfinţească prin Adevăr, să se desăvârşească prin poruncile mântuirii, sfinţirii, desăvârşirii şi înfierii. Numărul sufletelor care se mântuiesc prin opera literară dau valoarea ei absolută, celelalte fiind, aşa cum spune Titu Maiorescu, „Beţia de cuvinte", adică o demagogie spusă de un orb care vrea să-i ducă pe alţi orbi, dar cad toţi în prăpastia minciunilor, curselor şi vicleniilor duhurilor necurate.

6.1. *Nivelul expresiv al conştiinţei creştine* este o intrare pe teritoriul sacrului, o căutare a funcţiei sacre a cuvântului, aşa cum Mihail Eminescu căuta limba „vechilor cazanii" care este ca „un fagure de miere". La acest nivel putem situa scrierile sfântului Ioan Casian: *Despre întruparea Domnului contra lui Nestorie* şi *Colaţiuni şi convorbiri cu părinţii*; ale sfântului Niceta Remesianul, *Libelli instructionis, De vigiliis servorum Dei, de divertis apellationibus*; ale sfântului Dionisie Exiguul, *Viaţa sfântului Pahomie, Pocăinţa minunată a sfintei Thaisia, De ratione Pasche*. Pe acest nivel putem situa şi poeziile lui Mihail Eminescu: *Rugăciune, Înviere, Dumnezeu şi om*; ale lui Vasile Alecsandri: *Paştile, Floriile, Cristos a înviat*; ale lui Octavian Goga: *Rugăciune, Bobotează, Colindă*; G. Coşbuc: *La Paşti*; Ion Barbu: *Timbru, Unei doamne*; Lucian Blaga: *Tăgăduiri, Arhanghel spre vatră, Colindă, Lumină din lumină*; Al. Mateevici: *Limba Noastră*; Nichifor Crainic: *Desamăgire, Paradis, Rugăciunea din amurg*; Nicolae Ionel: *Cuvânt în cuvânt* şi versificarea psalmilor; la Tudor Arghezi: *Psalmi, Maica Scintila, Mănăstire, Icoană, Biserica din groapă, Danie cu clopote, Sfântul*. Tot la acest nivel sunt: *Scrierile lui Leonţiu de Bizanţ, Scrierile călugărilor sciţi, Cuvântările fericitului părinte Ioan, Pătimirea sfântului Sava Gotul*.

6.2. *Nivelul productiv al conştiinţei creştine* se caracterizează prin preluarea motivelor creştine pentru creaţii literare, aşa cum găsim început acest proces la

sfântul mitropolit Dosoftei, în *Psaltirea pre versuri tocmită*, mitropolitul Varlaam, în *Carte românească de învățătură*, mitropolitul şi sfântul Antim Ivireanul, în *Didahiile*; la Tudor Arghezi, în romanul *Ochii Maicii Domnului* sau poezii ca *Nehotărâre*; la Lucian Blaga, în *Drumul sfântului, Lumina, Sfântul Gheorghe bătrân, Tămâie şi fulgi, Bunavestire, Psalm, Paradis în destrămare, Ioan se sfâşie în pustie, Munte vrăjit, Biblică, Iisus şi Magdalena* sau în piesele de teatru, *Meşterul Manole, Cruciada copiilor*; la Nichifor Crainic, *Iisus prin grâu, Magii, Țara peste veac, Rugăciune, Cântecul potirului, Noaptea Învierii, Rugăciunea din amurg*; la Vasile Militaru, *Divina zidire*; în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*; la Dimitrie Cantemir, *Imaginea cu neputință de zugrăvit a ştiinței sacre*; Mihail Eminescu, *Răsai asupra mea*; Octavian Goga, *Ruga mamei*; George Bacovia, *Plumb, Amurg violet*.

6.3. *Nivelul inventiv al conştiinței creştine* se caracterizează prin problematizarea motivelor creştine, formarea conceptului de conştiință şi exprimarea lui prin funcția simbolică a limbii sau a cuvântului. Putem da ca exemplu în acest sens poeziile lui Tudor Arghezi: *Potirul mistic, Ruga de vecernie, Buna vestire*; la George Bacovia: în *Poem în oglindă* şi *Rondelul rozei ce-nfloreşte*; la Mateiu Caragiale: în *Craii de curtea veche*, camera plină de oglinzi; la Marin Sorescu: *Iona, Paraclisierul*; la Vasile Voiculescu: *Bătea la poarta cerului, În grădina Ghetsemani, Iisus pe ape*; Anatol Baconski: *Biserica neagră*; Emilian de la Neamț: *Legea Iubirii*; Ion Barbu: *Lemn sfânt*; George Coşbuc: *Poetul, Moartea lui Fulger* ; Alexandru Davila: *Vlaicu Vodă*; Nicolae Steinhardt: *Jurnalul fericirii*. Nivelul inventiv se mai caracterizează prin crearea de specii sau modalități noi de exprimare a conştiinței creştine ca în *Psalmii moderni* ai lui Alexandru Macedonski: *Oh! Doamne, Țărână, Iertare, Duşmancele, Zburam, Eram, Şi-am zis, N-am în ceruri, M-am uitat, Doamne toate*.

De nivel inventiv este şi momentul când Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* vede raza care vine din crucea bisericii şi pătrunde în el, moment din care pentru el începe o viață nouă.

6.4. *Nivelul inovativ al conştiinței creştine* se caracterizează prin ridicarea la înțelegerea adâncă a poruncilor lui Dumnezeu, prin descoperirea lui Dumnezeu în interiorul inimii ca în cartea lui Vasile Voiculescu: *Călătorie spre locul inimii*, prin drumul spre nucleul sacrului, adică literatura de ritual, ca în *Cina cea de Taină, Maran Atha, Teu, Tea, Tion, Tawma* ale fratelui Emilian de la Neamț, prin afirmarea elementelor de conştiință creştină ale Sfântului Ştefan cel Mare în piesa *Apus de soare*, a lui Barbu Ştefănescu Delavrancea sau în romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu, prin apariția simbolului *oglindă* în poemul *Luceafărul*, de M. Eminescu („Şi din oglindă luminiş") sau la Ion Barbu în poezia *Din ceas, dedus...* („Intrată prin oglindă în mântuit azur") prin această funcție sacră a limbii.

6.5. *Nivelul emergent al conştiinței creştine* se afirmă prin prezența unor creații care au intrat în nucleul sacrului ca *Te deum laudam*, al Sfântului Niceta Remesianul, care este un imn celebru şi cu el se oficiază în ocazii solemne în bisericile ortodoxe, dar şi *Doxologia* care este realizată cu versuri din acest imn. Textul a fost scris în latină şi greacă, dar a fost tradus în multe limbi. Aici aveam înțelegerea şi formarea conştiinței creştine prin poruncile mântuirii, sfințirii şi

desăvârşirii, prin comunicarea stărilor de extaz ca formă de manifestare a conştiinţei creştine şi prin comunicarea teofaniilor. Putem menţiona în acest sens cărţile *Euharistia cuvântului şi tainei, Pravila poruncilor, Taina Tainelor* ale lui Emilian de la Neamţ, o serie de momente din poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu cum ar fi dialogul dintre Dumnezeu şi Hyperion ca moment de teofanie literară, imaginile de extaz din versurile ce descriu zborul Luceafărului: „Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger neîntrerupt / Rătăcitor prin ele / sau versurile prin care se exprimă legea emergenţei: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine". Astfel de imagini de extaz literar găsim în poeziile lui Ion Barbu din volumul *Joc secund* ca: *Poartă, Timbru, Înfăţişare, Falduri, Suflet petrecut, Steaua imnului, Imagini de seară, Mod, Aura, Legendă, Grup*, precum şi momentul din romanul *Pădurea spânzuraţilor*, de Liviu Rebreanu, când Apostol Bologa contemplă raza ce vine din crucea bisericii, cum intră în el şi dăruieşte o stare de extaz. La fel la Vasile Voiculescu, în volumul *Călătorie spre locul inimii*, avem poezii ca: *Liturghia cosmică, Centrul eternei gravităţi, Noul apocalips, Nemurirea, Vorbesc şi eu în dodii, Agonie, Caut, Rugăciunea cordială*, în care găsim funcţia tainică a Cuvântului şi a limbii.

7. ***Axiologia stilistică*** înseamnă un demers care vede profunda identitate dintre conţinut şi formă. Vom porni de la expresia: „Le style est l'homme dans lui-même" a lui Buffon, fiindcă limba sau mai exact cuvântul are mai multe funcţii aşa cum le-am menţionat şi implică atât pe autor, cât şi pe cititor într-un proces de devenire spirituală. Aceste funcţii sunt într-o strânsă corelaţie cu cele zece structuri interioare pe care le-am tratat la axiologia psihologică. Fiecare funcţie are altă putere de penetrare în interiorul fiinţei noastre şi de aceea sfântul apostol Pavel ne atrage atenţia că în noi „Cuvântul lui Dumnezeu e viu şi lucrător şi mai ascuţit decât orice sabie cu două tăişuri şi pătrunde până la despărţitura sufletului şi duhului, dintre încheieturi şi măduvă, şi destoinic este să judece simţurile şi cugetările inimii" (*Evrei* 4, 12).

Vom căuta să dăm câteva jaloane pentru a înţelege de ce unii scriitori au o influenţă adâncă asupra limbii, căreia îi dau funcţiile ce le vom menţiona, au o influenţă asupra societăţii, asupra sufletelor, asupra dezvoltării fenomenului literar, iar alţii nu.

7.1. *Funcţia denotativă* este funcţia de comunicare în lumea, percepută cu simţurile, a obiectelor, fiinţelor, fenomenelor, faptelor sociale, este planul trăirii şi acţiunii corpului fizic. Aici este glasul trupului, trăirile corpului biologic, sublimarea alimentelor, acţiunile vizibile ale persoanelor, animalelor, motivaţia lor. Pe acest plan se exteriorizează lăcomia arivştilor ca Dinu Păturică, din romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, vicleniile eroilor lui Ion Luca Caragiale, instinctele primare ale eroilor lui Liviu Rebreanu, din *Ion* şi *Răscoala*.

7.2. *Funcţia referenţială*, de relaţie, este a planului energetic, calea care dă acţiunea, mişcarea, raportul, legea reacţiei, reflexele, cum le găsim în *Amintiri din copilărie*, de Ion Creangă, în romanul *Mara* sau în nuvela *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici, în romanul *Craii de Curtea Veche*, de Mateiu Caragiale, în romanul *Concert din muzică de Bach*, de Hortensia Papadat-Bengescu, în

romanul *Enigma Otiliei*, de George Călinescu, în *Rapsodii de toamnă*, de George Topîrceanu, în *Plumb*, de George Bacovia, în *Cântăreața cheală* sau *Rinocerii*, de Eugen Ionescu.

7.3. *Funcția conotativă* pătrunde în sufletul omului, care este subtil, şi-l face să vibreze, fiindcă este teritoriul de manifestare al afectelor, care sunt o concentrare a energiilor din corpul energetic şi o sublimare a lor. De aceea muzica şi versurile penetrează acest plan şi determină reacții, motivații, intenționalități, pasiuni, acțiuni de ordin afectiv, aşa cum găsim în poeziile lui Mihail Eminescu, Vasile Alecsandri, Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Octavian Goga şi alții. Pentru a exprima această funcție, scriitorii creează sensuri, nuanțe noi prin metafore, metonimii, aliterații, asonanțe, comparații, ritmuri, rime. De aceea avem cântecele în ritualul ortodox.

7.4. *Funcția reflexivă* este reflectarea în mentalul cititorului a imaginilor-suport construite de scriitor, adică ceea ce Titu Maiorescu numea „condiția materială a poeziei". Aici este locul unde se realizează starea de vis, refugiul romantic în vis, în basm, în natură, în trecut. Când cuvintele dau imagini luminoase, ca în poeziile lui M. Eminescu, *Rugăciune* sau *Răsai asupra mea*, sau în poeziile lui Vasile Voiculescu, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, la Octavian Goga, George Coşbuc, Lucian Blaga, Alexandru Macedonski, ele dau o stare de echilibru şi armonie în sufletul cititorului. În alte scrieri, ca *Biserica neagră*, de A. E. Baconski, dau o stare de anxietate cititorului. Acelaşi lucru putem spune despre *Groapa* lui Eugen Barbu, *Orbitor*, de Mircea Cărtărăscu, *Drumul cenuşii*, de Augustin Buzura, *Acasă*, de Fănuş Neagu, *Jurnalul fericirii*, de Nicolae Steinhardt.

7.5. *Funcția legică* acționează în nivelul legic sau karmic prin legea sublimării, de aceea acest plan sau nivel este descris prin imaginea focului, prin flacără în gândirea indiană. La acest plan avem sistemul volitiv şi categoriile acestuia, atitudini, interese, opțiuni, hotărâri, reacții, aspirații, credințe, intenționalități, le găsim mai ales în romanele de analiză ale lui Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust*, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu: *Concert din muzică de Bach*, în romanul *Orbitor*, de Mircea Cărtărescu, în romanul lui Horia Vintilă – *Dumnezeu s-a născut în exil*.

7.6. *Funcția noetică* este a sistemului noetic şi este exprimată prin idei, concepte, modele, legi, reprezentări, mituri, principii, categorii, simboluri, prototipuri, şi a fost localizată ca fiind intelectul sau ceea ce de multe ori numim prin termenul „mintea", care este reprezentată ca o sferă în mâna Domnului Iisus Hristos. Când gândurile noastre sunt luminoase, avem un soare interior, care luminează corpul mental, aura, determină acțiuni benefice ca rugăciunea, actele de caritate, virtuțile ca milostenia, blândețea, curăția, credința, iubirea, nădejdea, bunătatea, trăite de corpul afectiv, de sufletul care vibrează, aşa cum avem cuvintele eroului Ştefan cel Mare şi Sfânt din *Apus de soare*, de Barbu Ştefănescu Delavrancea, ale lui Vlaicu din drama *Vlaicu Vodă*, de Alexandru Davila, ale feciorului de împărat din basmul *Harap-Alb*, de Ion Creangă.

7.7. *Funcția simbolică* este o mai subtilă încorporare a ideii în cuvânt şi determină o sinteză, o concentrare a gândirii, care angajează interpretări,

participarea cititorului cu propria lui înțelegere, adică pătrunde în cuget, unde acționează legea armoniei şi echilibrului şi determină iluminarea din planul gândirii creative, fiindcă lasă să pătrundă lumina venind din nivelul conştiinței în sfera nous-ului, a intelectului, determinând o altă descoperire, o altă înțelegere, o altă idee sau concept, aşa cum o analizează Liviu Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*, când Apostol Bologa vede raza ce vine din crucea bisericii din Parva şi îşi schimbă total modul de a gândi; sau cum în piesele lui Camil Petrescu: *Suflete tari* (Andrei Pietraru), *Jocul ielelor* (Gelu Ruscanu) eroii ajung la o transformare lăuntrică ca urmare a unei dezbateri de idei, ca o clarificare a conceptului fundamental despre lume şi viață.

7.8. *Funcția sacră* este aceea care pătrunde la nivelul conştiinței, comparată cu Sfântul Potir, fiindcă are pereții oglindă, aşa cum este camera plină de oglinzi din romanul *Craii de Curtea Veche*, de Mateiu Caragiale, sau cum este simbolul *oglinda* în poezia *Din ceas, dedus…*, de Ion Barbu. O mai găsim în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, în poezia *Poemă în oglindă*, de George Bacovia, în volumul *Poeme cu îngeri*, de Vasile Voiculescu, dar mai ales în scrierile sfinților Ioan Casian, Niceta Remesianul, mitropoliților Dosoftei, Varlaam, Antim Ivireanul.

7.9. *Funcția tainică* a limbii şi a cuvântului o găsim emanând din punctul central, al ființei omului care este spiritul reprezentat simbolic în ideograma soarelui printr-un punct într-un cerc, aşa cum îl va utiliza Mihail Eminescu spre a crea, în *Scrisoarea I,* imaginea genezei universului: „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Iată-l / Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl / Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumei, / E stăpânul fără margini peste marginile lumii”. Această funcție tainică a Cuvântului din care s-a creat lumea o căuta Mihail Eminescu când se întreba: „Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?”, dar o găsim în *Teu, Tea, Tiou, Tawma, Euharistia cuvântului, Pravila poruncilor*, ale fratelui Emilian de la Neamț, care o găseşte în cuvintele Sfintei Evanghelii.

7.10. *Funcția de lumină* este cordonul de har sau firul de argint care leagă sufletul de Dumnezeu şi se pune la Taina Sfântului Botez ortodox şi se reaşază la Taina Sfintei Euharistii. În literatură, la Mihail Eminescu, în *Împărat şi proletar*, avem versurile: „Spuneți că omu-i o lumină / Murdară-i este raza ca globul cel de tină”, în poemul *Luceafărul*, în versul: „Alunecând pe-o rază” sau în versurile: „Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine”, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților* raza ce vine din crucea bisericii din Parva. La Vasile Voiculescu, în poezia *Bătea la poarta cerului*, raza este o mesageră a lui Dumnezeu în lume, iar la Radu Gyr raza este cea care generează poezia.

Această *funcție de lumină* o găsim deplin exprimată în Cuvântul lui Dumnezeu. Ea este mărturisită de Însuşi Domnul Iisus Hristos în versetul: „Eu sunt Lumina Lumii, cel ce-Mi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea Lumina vieții” (*Ioan*, 8, 12). Ea ar fi trebuit să fie premisa textului literar. Scriitorii autentici ar fi trebuit să trăiască precum sfinții apostoli făgăduința: „Voi sunteți lumina lumii”. Limita de înțelegere o găsim în cartea lui Nicolae Manolescu „Cărțile au suflet”. El remarcă doar un anumit comportament sau raport dintre cărțile pe care le are şi intențiile sale. Cartea este emanația unui spirit şi are o

subtilă încorporare de aură. La unii autori ca Emilian de la Neamț în „Euharistia Cuvântului şi Tainelor” sau în „Taina Tainelor”, unde sunt dezvoltări ale versetelor din Sfânta Evanghelie, cititorul poate remarca o densitate neobişnuită şi o iradiere în spiritul său, care este luminoasă. Adică o trăire a versetului: „Cât aveți Lumina, credeți în Lumină, ca să fiți fii ai Luminii” (*Ioan* 12, 36). Este funcția de lumină ascunsă în Cuvântul lui Dumnezeu: „Atât cât sunt în lume, Lumină a lumii sunt”. (*Ioan* 9, 5) Împărtăşirea cu această lumină este semnul cel mai înalt al unei opere literare. Valoarea ei constă în numărul de suflete, care se luminează prin Cuvântul lumină: „Cuvântul era Lumina cea adevărată, care luminează pe tot omul ce vine în lume” (*Ioan* 1,9). Expresia uzuală despre un scriitor, preot sau om, că are har, înseamnă că este fiu al Luminii „şi la judecată nu va veni ci s-a mutat de la moarte la viață”. Scriitorul care nu înțelege versetul: „Căci din cuvintele tale vei fi găsit drept şi din cuvintele tale vei fi osândit” (*Matei* 12, 37) va vedea cu spaimă la sfârşitul veacurilor, când cuvintele şi faptele se vor întrupa, ce scump îl vor costa toate cuvintele de hulă, murdare, urâte. Cei ce nu fac poruncile mântuirii, sfințirii, desăvârşirii, înfierii, atunci vor înțelege versetul: „cuvântul pe care l-am spus acela îl va judeca în ziua cea de apoi” (*Ioan* 12, 48). De aceea toți cei ce au scris falsele evanghelii ale lui Iuda, Toma sau au preamărit duhurile răului ca Charles Baudelaire, Tudor Arghezi, M. Beniuc, Mircea Cărtărescu sau au scris cărți ateiste, pentru propagarea ideilor de sminteală ca Mihai Beniuc, Panait Istrati, Mateiu Caragiale, Eugen Barbu, Camil Petrescu, George Topîrceanu, Dan Deşliu, Damian Stănoiu etc. vor avea o osândă veşnică pe care n-o vor putea suporta. Răspunderea scriitorului este mare şi de aceea scriem aceste rânduri, fiindcă într-o lume eternă şi osânda este eternă. De aceea mai multă şansă are un moş sau o babă dintr-un sat, decât un scriitor, un cărturar, un preot, un călugăr sau o monahie, fiindcă sunt smeriți şi se pocăiesc de păcate cu lacrimi. Trufia de a fi scriitor se plăteşte scump, dacă nu este pusă în slujba Domnului şi nu este anihilată prin smerenie, rugăciune, post şi danii sau fapte de pocăință. De aceea Augustin Buzura construieşte romanul „Drumul cenuşii” pe parabola orbilor, căci scriitorul, care nu-l învață pe cititor Cuvântul lui Dumnezeu şi nu este el însuşi o lumină a lumii, seamănă cenuşă. Nimeni nu poate să deie ceea ce nu are. De aceea Lucian Blaga în „Mirabila sămânță” realiza o „ars poetica” arătând ce trebuie să fie adevăratul scriitor, în sensul că prin cuvintele lui să aducă un „şirag de piatră rară” cum spunea Alexei Mateevici, să fie un lampadofor.

La sfârşitul veacurilor, când pământul va fi ars, toată creația scriitorilor, de care ei sunt foarte mândri, va dispărea, va fi „drumul cenuşii”, cum zice Augustin Buzura. Adevărata valoare se va vedea prin numărul sufletelor ce se vor mântui prin lumina din cuvintele cărților adevărate. *Sic transit gloria mundi*.

8. *Spiritul critic* aduce un alt concept de valoare determinând o axiologie de tip realist, aşa cum o formulează Garabet Ibrăileanu în cartea: *Spiritul critic în cultura românească*. În acest studiu, Mihail Eminescu este văzut ca un scriitor realist, ca o culme a spiritului critic în Moldova, fiindcă în poeziile:

Epigonii, Împărat şi proletar, Scrisoarea III, în celelalte satire, în *Criticilor mei* face o acută acuzaţie societăţii româneşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Este menţionat în această carte, în primul rând, Ion Luca Caragiale, care, în *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului*, în momentele şi schiţele sale, critică moravurile societăţii burgheze fiind definit ca o culme a spiritului critic în Muntenia.

Spiritul critic în literatura română este prezent permanent, de la *Didahiile* lui Antim Ivireanul, *Istoria hieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, *Satiră. Duhului meu*, de Grigore Alexandrescu, comediile lui Vasile Alecsandri: *Chiriţa la Iaşi, Chiriţa în provincie*, romanul lui Nicolae Filimon: *Ciocoii vechi şi noi*, la cei mai importanţi scriitori ai secolului al XX-lea: Liviu Rebreanu: *Răscoala*, Cezar Petrescu: *Întunecare*, Hortensia Papadat Bengescu: *Concert din muzică de Bach*, George Călinescu: *Enigma Otiliei*, Camil Petrescu: *Patul lui Procust* şi *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război*; Tudor Arghezi: *1907 – peizaje*.

Spiritul critic cultivat de critica literară poate fi situat pe niveluri de gândire creativă, aşa cum am făcut şi cu operele scriitorilor.

Nivelul expresiv înseamnă o preocupare pentru expresivitatea cuvântului, aşa cum arată Valeriu Anania în *Rotonda plopilor aprinşi*, prin studiile de stilistică, aşa cum sunt cele ale lui Tudor Vianu, sau prin eseuri ca cel al lui Constantin Noica: *Creaţie şi frumos în rostirea românească*.

Nivelul productiv presupune o aderenţă la un curent literar, la o axiologie anterior exprimată. Aici pot fi integrate istoriile literare, dicţionarele literare, monografiile despre scriitori sau studii ca: Paul Zarifopol: *Clasicii*, Pompiliu Constantinescu: *Consideraţii asupra romanului românesc*, Emil Cioran: *Amurgul gândurilor*, Mihai Ralea: *Tudor Arghezi*, Perpessicius: *Menţiuni critice*.

Pentru *nivelul inventiv* putem aminti personalităţile care au adus direcţii noi în dezvoltarea fenomenului literar, aşa cum au fost: Mihail Kogălniceanu cu revista *Dacia Literară*, Titu Maiorescu cu *Junimea* şi *Convorbiri literare*, Garabet Ibrăileanu cu *Viaţa Românească*.

Alte personalităţi au adus o axiologie, aşa cum l-am menţionat pe Garabet Ibrăileanu care în *Spiritul critic în cultura românească* aduce o axiologie de factură realistă.

Tot aşa, Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române* aduce o axiologie de facto, iar Alexandru Husar, în *Ideea europeană*, dezvoltă coordonatele unei axiologii spaţiale de nivel european şi încadrarea sau locul literaturii române în acest spaţiu.

Nivelul inovativ este exprimat de sinteza unor concepte de valoare, aşa cum o realizează Rene Wellek în *Istoria criticii literare moderne*, sau de interpretare a textului literar din mai multe unghiuri, propusă de Benedetto Croce în *Poezia*.

Exigenţele pentru nivelul emergent sunt ceva mai deosebite, fiindcă în afară de sinteza conceptelor axiologice formulate, trebuie să aducă şi concepte noi, să aducă dezvoltări şi completări la cele insuficient precizate, pentru a impune o interpretare obiectivă, bine argumentată a textului literar. Valoarea este aceea

pe care o încorporează autorul în opera sa şi nu cea pe care binevoieşte sau nu să i-o acorde criticul.

9. ***Valoarea relativă*** a operei literare o încearcă şi o decantează timpul, care devine astfel cel mai obiectiv critic. El selectează de obicei valorile de nivel *emergent* şi care sunt specifice, reprezentative pentru anumite spaţii culturale universale.

Astfel, *Mahabharata, Ramayana, Bhagavad Gita, Upanişadele* sunt valori reprezentative pentru spaţiul indian. Epopeile: *Iliada, Odiseea, Eneida*, poeziile lui Virgiliu, Horatiu, Ovidiu, tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide sunt reprezentative pentru spaţiul european antic. Se poate aprecia că operele create de Goethe, Schiller, Lenau, de Shakespeare, Byron, Shelley, de Victor Hugo, Paul Verlaine, Puşkin, Lermontov, Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Ion Barbu, Mihail Eminescu, I. L. Caragiale sunt reprezentative pentru spaţiul european în alte perioade istorice.

Valorile de nivel *inovativ* sau *inventiv* sunt selectate de timp pentru apartenenţa lor la diferite curente literare pe care le reprezintă: Clasicismul, Romantismul, Realismul, Simbolismul, Expresionismul, Suprarealismul, aşa cum le-am tratat în paginile respective.

Trebuie să remarcăm că la trecerea timpului şi a curentelor literare mulţi scriitori reprezentativi pentru acele grupuri sociale, naţiuni, reviste sau curente intră într-un con de umbră, chiar dacă sunt menţionaţi în dicţionare, istorii literare, fie şi dacă au fost traduşi în mai multe limbi sau au primit distincţii internaţionale.

Valorile de nivel *productiv* ca şi cele de nivel *expresiv* supravieţuiesc cu greu timpului, de aceea scriitorii şi textele aparţinând acestui nivel intră în anonimat, chiar dacă la un anumit moment au avut parte de tiraje impresionante, chiar dacă sunt menţinuţi în atenţia sau conştiinţa publică prin ediţii noi, prin activitatea unor oameni de cultură sau prin introducerea lor în manuale şcolare.

Timpul ca motiv literar apare bine conturat în opere de mare valoare. Astfel în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu avem versurile: „Şi unde ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaşte / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte” sugerând o ieşire din timp şi spaţiu, ca şi la Ion Barbu în versurile: „Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste / Intrată prin oglindă în mântuit azur”, unde intenţia autorului de a da o valoare absolută poeziei, de a o transfigura este mai explicită. Tot aşa, Hyperion îi oferea fetei de împărat viaţa eternă: „Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe / Şi toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte”. Aceeaşi căutare a eternului o vom găsi la Lucian Blaga în *Mirabila sămânţă, Peisaj transcendent, Munte vrăjit* sau la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii*, ca o ieşire în etern, în inefabil, în divin, ca semn al valorii.

10. ***Valoarea absolută*** eternă sau transcendentă a unei creaţii literare izvorăşte din harul sau lumina dumnezeiască care emană din ea determinând schimbarea sufletelor, prin adevărul pe care îl conţine, îl exprimă.

Obiectivul susținut de *Junimea*, de a impune adevărul ca o condiție a valorii actului de creație, a făcut ca o serie de scriitori să plătească mai apoi cu viața, aşa cum s-a întâmplat cu Mihail Eminescu, Alexandru Davila, Marin Preda, Nicolae Labiş sau să fie închişi, chinuiți ca Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Vasile Militaru, Antonie Plămădeală, Nicolae Steinhardt, Ioan Slavici, Ionel Teodoreanu, Păstorel Teodoreanu, Alecu Russo, Nicolae Bălcescu. Alți scriitori au fost exilați sau s-au autoexilat ca Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Horia Vintilă, Ion Luca Caragiale, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Petru Dumitriu şi alții. Unii au fost marginalizați sau exilați în propria țară: Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Pillat, Hortensia Papadat Bengescu, Cezar Petrescu, Ion Vinea.

Această valoare transcendentă a fost cultivată de la începuturile literaturii române de sfinții Ioan Casian, Niceta Remesianul, mitropolitul Dosoftei. Sfântul Paisie Velicicovski realizează în acest sens un curent cu centrul de iradiere de la Mănăstirea Neamț, concretizat prin traducerea şi tipărirea de cărți religioase. În acest curent un rol important l-a avut *Filocalia* tradusă în limba rusă determinând în Rusia un curent mistic popular consemnat în cartea *Pelerinul rus*, dar şi prin influența ce a avut-o asupra unor scriitori importanți ca Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol. La noi, Nichifor Crainic a realizat prin gruparea de la *Gândirea* un curent literar, iar prin cărțile sale: *Nostalgia paradisului* şi *Sfințenia – împlinirea umanului* a favorizat apariția grupului de la *Rugul Aprins* cu Vasile Voiculescu, Sandu Tudor şi alții. Aceasta a determinat atacul satanisto-ateisto-comunist asupra țărilor ortodoxe ca Rusia, România, Serbia.

Literatura capătă în acest context valoare prin harul încorporat, o lumină harică, o cunoaştere contemplativă superioară oricărei operații intelectuale, prezentă la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii*, la Emilian de la Neamț în *Taina Tainelor, Legea Iubirii, Cina cea de Taină*.

Sinteza tuturor punctelor de vedere, a conceptelor, a programelor estetice, a categoriilor psihice, a nivelurilor de gândire creativă are ca scop să obiectiveze interpretarea operelor literare şi să-l înarmeze pe cititor cu o serie de noțiuni fundamentale, încât să nu mai poată fi înşelat de falsele valori, de beția de cuvinte, de toate mistificările aduse adevărului, pe care trebuie să-l exprime scriitorul reprezentant al conştiinței: națională, socială, umană, religioasă, critică şi estetică. Valoarea absolută a unui text o dă sămânța Cuvântului lui Dumnezeu dintr-un text, prin care se luminează, se mântuiesc, se sfințesc sufletele. Cuvântul lui Dumnezeu încorporat în textul realizat de scriitor este duh şi viață, este Adevărul care sfințeşte, este Taina Tainelor pe care scriitorul adevărat o mărturiseşte.

Originea şi evoluţia limbii române

1. Definiția limbii române

Limba română a fost definită de majoritatea cercetătorilor ca fiind limba latină populară, vorbită neîntrerupt timp de două mii de ani, în nordul şi sudul Dunării, într-un mediu trac, grec, turc, slav, adică oriental:

„*Limba română este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile dunărene romanizate (Dacia, Panonia de Sud, Dardania, Moesia inferioară şi superioară) din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii şi până în zilele noastre*."

(Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1977, p. 77)

2. Perioada de formare a limbii române

Luptele dintre romani şi daci, începute din timpul împăratului Domițian (Tapae, 88, e.n.) sunt continuate de împăratul Traian (101 – 102 şi 105 – 106) şi duc la transformarea Daciei într-o provincie romană, timp de 165 de ani, adică până în anul 271 e.n., când împăratul Aurelian retrage garnizoanele romane în sudul Dunării.

În această perioadă, în Dacia sunt aduşi colonişti romani, negustori, soldați, care, după ce-şi îndeplinesc obligațiile stagiului, sunt răsplătiți cu acordarea de privilegii (pământ, drepturi cetăţeneşti etc.). Împăratul Caracalla dă, în anul 212 e.n., „Constitutio Antoniana", prin care dacii devin cetăţeni romani, ca urmare a însuşirii limbii latine şi a modului de viață roman. În perioada dintre anii 101 şi 271 e.n., avem o perioadă de bilingvism, când limba dacă se încrucişează cu limba latină. Limbile sunt ca nişte săbii, ele separă net o comunitate socială, etnică de alta, de aceea limbile nu se amestecă. Limba latină a ieşit învingătoare, fiindcă era un instrument de comunicare, perfecționat prin activitatea marilor scriitori şi a oamenilor de cultură romani.

Între anii 271 e.n. şi sec. al VI-lea, când vin slavii, avem perioada de formare a limbii române, fiindcă regulile de transformare ale cuvintelor de origine latină nu vor acționa şi asupra cuvintelor de origine slavă. Unii lingvişti discută despre o a doua încrucişare între limba română proaspăt constituită şi limba slavă, încheiată cu victoria limbii române. Fiind mai numeroasă în nordul Dunării şi mai bine organizată, populația română i-a asimilat pe slavi sau i-a respins. Slavii au trecut în sudul Dunării şi au lovit comunitatea română,

dispersând-o. Totuşi, primele state din sudul Dunării sunt româno-bulgare, sub Ioniță Asan.

Perioada de formare a limbii române (271– sec. al VI-lea) este urmată de perioada limbii române comune, între secolele al VI-lea şi al IX-lea. În această perioadă, avem şi o separare a grupului etnic al aromânilor, care coboară treptat în sud, sub presiunea grupurilor slave şi maghiare din Podişul Panoniei şi din zona dalmată. Locul de formare a limbii române comune este situat atât în nordul, cât şi în sudul Dunării, pe teritoriul fostelor provincii romane Dacia, Moesia, Iliria, Panonia, Dardania. Este semnalată prezența aromânilor în Macedonia, Ahaia şi la Salonic, începând cu anul 1308, precizându-se că unii ar fi venit din Ungaria sub presiunea ungurilor şi hunilor, iar din regiunea râului Sava au fost deplasați de venirea sârbilor. În această perioadă, limba română a căpătat trăsăturile sale specifice, diferite de celelalte limbi romanice:

a. schimbarea unor vocale („a", „i") în cuvintele latine sub influența limbii dace în „ă" şi „î" (ex.: *manus* > **mănu > mână; fontana > făntănă > fântână; imperator > emperator* > *împărat; inter* > *între*);

b. modificarea timbrului vocalei accentuate, ceea ce a dus la crearea de diftongi (lat. *lege* > v. dr. *leage* > rom. *lege*);

c. tendința de a închide timbrul vocalelor (ex. e > i, **dé**ntem > **dí**nte; a > ă, gul**a** > gur**ă**; aqu**a** > ap**ă**)**;**

d. palatalizarea oclusivelor labiale (lat. *petiolus* > rom. *chicior);*

e. afereza lui **a** (lat. *aranea* > dr. *râie*; lat. *autumnus* > dr. *toamnă*).

Perioada limbii române literare vechi începe din secolul al XIII-lea, odată cu primele manuscrise, şi este exprimată deplin mai ales cu primele tipărituri în limba română. Ea continuă până în secolul al XVIII-lea. Este limba textelor religioase, a cronicilor, a primelor pagini literare ale scriitorilor umanişti.

Perioada limbii române literare moderne începe în secolul al XIX-lea şi se dezvoltă în secolul al XX-lea. De aceea cuprinde în primul rând activitatea marilor scriitori clasici, care au oferit modelele limbii române literare moderne. Ea este continuată de intensa activitate a scriitorilor din secolul al XX-lea.

3. Teritoriul de formare a limbii române

Limba română s-a format şi s-a vorbit în nordul şi în sudul Dunării, în provinciile: Dacia, Dardania, Moesia inferioară şi superioară. Ea s-a constituit, ca şi limbile dalmată, sardă, dialectele italiene din sud, din limba latină populară orientală. Expansiunea romanilor pe teritoriul Daciei s-a oprit la est de râul Prut, fiindcă avem urme de castre romane la Bărboşi, Şendreni, Poiana, aidoma celor din Muntenia, de la Piscul Crăsani (Ialomița) şi Spanțov (Argeş). Au fost remarcate apropierile dintre limba română şi limbile sardă, dalmată, italiana de sud în conservarea consoanelor oclusive *p*, *t*, *k*, în unele cuvinte, spre deosebire de spaniolă. De exemplu:

română: *căpăstru, roată, păcurar* (lat. capistro – are; rota – ae;
pecorosus, a, um)
italiană: *capestro, rota, pecorario*
spaniolă: *cabestro, ruieda*
portugheză: *pequieiro*

4. Caracterul latin al limbii române

Caracterul unei limbi este dat de vocabularul esențial (fondul principal de cuvinte) şi de structura gramaticală. Nucleul limbii române (vocabularul esențial) este latin, iar structura gramaticală este latină. Cuvintele din fondul principal de cuvinte, care denumesc părți ale corpului omenesc, sunt peste 90% de origine latină: dinte (lat. *dentis*), gură (lat. *gula*), ochi (lat. *oculum*), ureche (lat. *auricula*), mână (lat. *manus*), picior (lat. *petiolus*), inimă (lat. *anima*), coapsă (lat. *coxa*), frunte (lat. *frontem*). De asemeni avem termeni religioşi ca: Dumnezeu (lat. *domine deus*), creştin (lat. *cristianus*), biserică (lat. *basilica*), botez (lat. *baptisium*), rugăciune (lat. *rogationem*), cruce (lat. *crucem*), înger (lat. *angelus*). S-au păstrat termeni ce denumesc noțiuni esențiale ca: sat (lat. *fossatum*), ara (lat. *arare*), semăna (lat. *seminare*), grâu (lat. *granum*), secară (lat. *secale*), cânepă (lat. *canapa*), sare (lat. *salis>salem*), in (lat. *linum*), aur (lat. *aurum*), argint (lat. *argentum*), cal (lat. *caballus*), vacă (lat. *vaca*), vie (lat. *vinea*), poamă (lat. *poma*), ceapă (lat. *caepa*), mamă (lat. *mater*), fiu (lat. *filius*), frate, soră, fiică, familie, bărbat, ajutor, adăpost, cântec, împărat, băiat, cuțit, lingură, mire, oaie, plăcintă, piersic etc.

Toponime: Dunăre, Retezat, Drobeta, Napoca, Sculeni, Criş, Someş, Olt.

Onomastică: Liviu, Octavian, Tiberiu, Ovidiu, Agripina, Letiția, Emilian, Traian, Cezar.

Pentru ca un cuvânt să pătrundă în vocabularul esențial, adică în nucleul limbii, el trebuie să îndeplinească mai multe condiții: să exprime o noțiune fundamentală, să aibă vechime în limbă, să fie cunoscut de majoritatea vorbitorilor, să intre în expresii şi locuțiuni, să aibă putere de derivare şi compunere. Acest nucleu al limbii este peste 70% latin şi mai are cuvinte de origine dacă, slavă, greacă, turcă, franceză etc. El cuprinde în jur de două mii de cuvinte, ceea ce reprezintă cam 1% din masa vocabularului limbii române. Nu cantitatea, ci calitatea cuvintelor este esențială pentru a defini trăsăturile unei limbi. Această calitate a limbii o modelează, o dezvoltă scriitorii.

5. Conservarea elementului dac

Păstrarea elementelor vechi de limbă dovedeşte, ca şi tăblițele de la Tărtăria descoperite în 1961 de arheologul Nicolae Vlassa, existența unei civilizații străveche din spațiul Daciei datată înainte de anul 5000 î.e.n. Aşezările neolitice de la Turdaş, Limba, Daia Romană, Alba Iulia – Lumea Nouă, fac parte dintr-o lume extinsă până în Serbia, Bulgaria, unde s-au găsit tăblițe asemănătoare. Această descoperire epocală arată nu numai că istoria nu începe la Sumer, şi că lumina nu vine de la răsărit, ci că centrul, punctul de fuziune între ceea ce s-a numit probabil civilizația Atlantidei venită din Apus şi civilizația hiperboreenilor venită dinspre nord, a fost teritoriul Daciei. Această realitate s-a păstrat în adâncul tradițiilor, obiceiurilor, cântecelor şi poveştilor populare. De aceea conservarea adstratului dac este o enigmă încă nerezolvată.

Vom găsi urmele acestei realități istorice în basmele lui Ion Creangă, în creațiile populare, în creațiile lui Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, C. Brâncuşi.

Păstrarea elementelor dace a fost discutată pentru prima oară de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care a observat că o serie de cuvinte au o mare putere de derivare şi compunere, îndeplinesc condiţiile de a face parte din vocabularul esenţial, dar a căror origine nu fusese stabilită. Dintre aceşti termeni amintim: abur, baci, baltă, balaur, balegă, bâr, brad, brâu, buză, bucurie, căciulă, cătun, ceafă, ciută, ciucă, ciupi, copac, copil, curpăn, droaie, fluier, fărâmă, gard, gata, ghimpe, ghionoaie, gogă, grumaz, guşă, mal, mazăre, mărar, mânz, mugur, moş, murg, noian, pârâu, pupăză, rânză, scrum, sâmbur, scăpăra, spuză, strungă, ţap, şopârlă, vatră, zgardă, zară.

Toponime: Carpaţi, Argeş, Buzău, Mureş, Ciucaş, Căciulata, Bucegi, Bârsei, Bucureşti, Tisa.

Onomastică: Baciu, Bârsan, Bârzu, Baltă, Goga, Brad, Cătuneanu, Vatră, Fluieraru, Guşă, Ciucă, Buzatu, Grumăzescu, Bucur, Curpăn, Scrumeda, Zară, Bucurescu.

Substratul dac constituie elementul de originalitate al limbii române faţă de celelalte limbi romanice: franceză (substrat galic), spaniolă (substrat iberic), italiană (substrat etrusc).

6. Influenţa slavă

Prezenţa populaţiei slave pe teritoriu, începând cu secolul al VI-lea, şi oficierea cultului religios în limba slavă au determinat o influenţă a acestei limbi asupra limbii române.

S-au păstrat termeni de cult religios: liturghie, maslu, iad, rai, schit, sfânt, utrenie, vecernie, molitfelnic, stareţ, pocrov, vovidenie; termeni din agricultură: plug, ogor, brazdă, pogon, snop, stog; termeni de organizare socială: logofăt, vornic, paharnic, vistiernic, stolnic, boier, jupân.

Toponime: Târnava, Bistriţa, Dâmboviţa, Cozia, Craiova, Cerna, Ilfov, Lipova, Jijia, Prahova, Ialomiţa, Râmnic, Zlatna, Vodiţa, Tismana, Snagov, Stolniceni.

Onomastică: Ivan, Ciornei, Cernat, Vornicu, Târnoveanu, Stoleriu, Olga, Tania, Boris, Stolniceanu, Bistriceanu, Oleg, Craioveanu.

Influenţa slavă în structura gramaticală este exprimată prin vocativul în *„o”* al substantivelor feminine (Mario, Ioano, Florico), prin numeralul *sută*, prin modelul de construire a numeralelor de la 11 la 19.

7. Influenţa greacă

S-a exercitat de către coloniile greceşti din Dobrogea, mai apoi din centrul de mare influenţă a Bizanţului asupra culturii noastre, a prezenţei populaţiei greceşti refugiate după căderea Constantinopolului şi a domniilor fanariote. S-au păstrat termeni ca: alfabet, filosofie, geometrie, condei, condică, psihic, dialog, analog, analogie, arhon, logică, diac, mustaţă, trandafir, catarg, horă, plapumă, zodie, scandal, zugrav, prăvălie, zahăr, Evanghelie, teologie, paraclis, omilie, amin, arhondaric.

Onomastică: Vasile, Ioan, Alexandru, Constantin, Elena, Andrei, Teodor, Vasiliu, Hangerliu, Cantacuzino.

8. Influența turcă

S-a realizat prin prezența turcilor în nordul şi în sudul Dunării, prin administrația turcească şi ca urmare a deselor şi violentelor incursiuni militare făcute de Imperiul Otoman în Moldova, Țara Românească, Basarabia, Banat, Dobrogea. S-au păstrat termeni ca: paşă, vizir, sultan, agă, iahnie, cataif, harem, haraci, hazna, turban, şalvari, rahat, cafea, alivenci, halva, sarma, simigiu, geamgiu, ciulama, musaca.

Onomastică: Hagiu, Cihodaru, Hasnaşi, Turpan, Başa, Ciaglâc, Ciubuc.

Toponime: Techirghiol, Babadag, Medgidia, Bairamdede, Ceatal, Tighina, Cerebuc.

9. Influența franceză

Este rezultatul contactelor culturale, introducerii limbii franceze în şcoli. S-au impus în limbă mulți termeni ca: republică, administrație, egalitate, librărie, parfumerie, galanterie, constituție, revoluție, libertate, cavalerie, infanterie, artilerie. Această influență continuă şi avem multe neologisme adoptate din limba franceză.

10. Dialectele limbii române

Dialectul daco-român este vorbit de o populație de peste 23 de milioane de pe teritoriul fostei Dacii, dar şi sub forma limbii naționale de circa 4 milioane de români din Republica Moldova, Bucovina de Nord, Banatul sârbesc, Cadrilater şi de alte câteva milioane de români din Ungaria, Germania, Franța, America, Canada şi alte țări. Limba națională a statului România s-a constituit pe baza dialectului daco-român. Pe baza lui s-a realizat limba română literară, care este aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale. În limba română literară s-au scris cărți de valoare pentru literatura națională şi universală, cărți ştiințifice. Dialectul daco-român are mai multe graiuri: moldovean, muntean, oltean, bănățean, crişan, maramureşan.

Dialectul macedo-român este vorbit de românii din Macedonia, grupați în oraşele Niş, Skoplije, în Munții Pindului, Munții Olimp, unde ei alcătuiesc grupări etnice distincte. În acest dialect s-au realizat o cultură şi o literatură originală. Mulți au venit în nordul Dunării după primul război mondial.

Dialectul megleno-român este vorbit de românii din Bulgaria şi Grecia, de pe valea fluviului Marița, unde ei alcătuiesc o comunitate etnică.

Dialectul istro-român este vorbit de românii din peninsula Istria, din nordul Mării Adriatice, pe teritoriul Iugoslaviei.

În afară de acestea, pe Valea Timocului, în Serbia, vorbesc limba română circa un milion şi jumătate de români, care sunt total lipsiți de orice fel de drepturi. Ei au un grai daco-român, cu elemente olteneşti şi bănățene. De asemenea, în Bosnia vorbesc limba română cam o jumătate de milion de români, care sunt lipsiți de orice fel de drepturi din cauza regimurilor de dictatură. La fel cei din Banatul sârbesc şi din Ungaria.

11. Locul limbii române între limbile romanice

Limba română ocupă un loc aparte între limbile romanice, deoarece este singura limbă orientală. Substratul limbii române este dac, în limba franceză este

galic, în limba spaniolă este iberic, în limba italiană este etrusc. Nu avem un adstrat latin, ca în limbile italiană, franceză, spaniolă, ca urmare a oficierii cultului religios în limba latină. Limba română a conservat termeni din limba latină, care s-au pierdut în celelalte limbi romanice. Aceste limbi sunt: italiana, franceza, provensala, spaniola, catalana, portugheza, sarda, retoromana. Limba dalmată a încetat să mai fie vorbită pe coasta dalmată din secolul trecut.

Limba română face parte, ca toate limbile romanice, din familia limbilor indo-europene. Din această familie mai fac parte limbile slave (rusă, polonă, cehă, sârbă, ucraineană, bulgară), limbile germanice (engleza, germana), limbile nordice (suedeza, norvegiana, daneza), greaca, persana, hindi, avesta, albaneza.

Al. Mateevici

Viaţa şi activitatea literară

Născut la Căinari, judeţul Bender, în 16 martie 1888, ca fiu al preotului Mihail şi al Nadejdii, fiica protopopului Ion Neaga din Căuşeni. Familia a locuit în satul Zaim, judeţul Tighina, unde viitorul scriitor face şcoala primară. Între 1897 – 1898 urmează cursurile Şcolii Duhovniceşti din Chişinău şi din 1902 Seminarul Teologic din Chişinău condus de Gavriil Bănulescu Bodoni. Începe să colaboreze la ziarul *Basarabia* semnând cu Alecu Mateescu articole şi poezii. Urmează din 1910 Academia Teologică din Kiev şi colaborează la revista „Luminătorul” şi „Buletinul Eparhiei Chişinăului”.

În 1914 îşi dă licenţa cu teza: *Concepţia religioasă şi filosofică a lui Fechner*, lucrare amplă de 800 de pagini. Este hirotonit preot şi se căsătoreşte cu Todosia Noviţki. Va fi preot la Catedrala Sfânta Sofia din Kiev şi profesor la Seminarul Teologic Poltava, apoi profesor la Seminarul Teologic din Chişinău. Publică în revista „*Cuvânt moldovenesc*” poezii – *Mama, Eu cânt*, o traducere din Puşkin, *Păcătoasa*, şi 44 de povestiri *Un sfat*, articole. În 1915 este numit preot militar. În 1916 este transferat de pe frontul din Galiţia pe frontul de la Mărăşeşti. Va reveni la diferite manifestări culturale din Chişinău şi va publica: *Limba noastră, Văd prăbuşirea, Atâtea chipuri, Pietre vechi, Basarabenilor, Frunza nucului, Unora, La noul Neamţ, Deasupra târgului Bârlad, Cântec de leagăn*, precum şi câteva traduceri: *Zadarnic artiste* (A.N. Tolstoi), *Poetului* (Puşkin), *Zâna* (M. Gorki).

Pe 25 iulie vine la Chişinău bolnav de tifos şi moare pe 13 august 1917.

După moartea sa vor mai apărea poeziile: *Basarabenilor, Frunza nucului, Văd prăbuşirea, Unora, La noul Neamţ, Atâtea chipuri, Deasupra târgului Bârlad, Atunci când soarele apune*.

Limba noastră

Limba este o trăsătură definitorie a unui popor, a unui neam, a unei naţiuni. Ea trasează limitele fiinţei naţionale. O naţiune se defineşte prin comunitate de teritoriu, de viaţă social-istorică, de limbă şi de factură psihică, care se exprimă prin cultură în general şi prin poezie în special. Tezaurul spiritual al unui popor se găseşte ascuns, ca o comoară, în limbă. De aceea poetul Al. Mateevici începe poezia *Limba noastră* cu versul: *„Limba noastră-i o comoară”.* Această

comoară spirituală, această factură psihică defineşte cel mai bine o naţiune, fiindcă ea se naşte din adâncul fiinţei naţionale. De aici valoarea versului: *„În adâncuri înfundată”.* În acelaşi timp, fiinţa noastră istorică îşi are rădăcina înfiptă în glia străbună. De aici tema poeziei care este, de fapt, profunda identitate dintre poet, popor şi patrie. Poezia este o definiţie lirică a limbii române, având la bază imaginea unui şirag de pietre preţioase, imagine ce sugerează valoarea cuvintelor, frumuseţea, tăria, strălucirea luminilor sensurilor ascunse în cuvinte: *„Un şirag de peatră rară, / Pe moşie răvărsată”.*

Limba conţine (ca un potir al conştiinţei naţionale) focul spiritului românesc: *„Limba noastră-i foc, ce arde / Într'un neam, ce fără veste / S'a trezit din somn de moarte, / Ca viteazul din poveste”.* Limba, ca şi poezia, este o sinteză a spiritului naţional: *„Limba noastră-i numai cântec, / Doina dorurilor noastre”,* fiindcă doina şi dorul sunt specifice poporului român. Metafora *„roi de fulgere”* este extrem de sugestivă pentru funcţia limbii de a reda idealurile naţionale şi sociale, aspiraţia către cer, către Dumnezeu: *„Roi de fulgere, ce spintec / Nouri negri, zări albastre”.*

Limba este fiinţa naţională, din care poetul face parte integrantă: *„Limba noastră-i graiul pânii, / Când de vânt se mişcă vara. / În rostirea ei bătrânii / Cu sudori sfinţit'au ţara”.* Este graiul faptelor, care-i asigură existenţa. Prin sacrificiul permanent, prin faptele de vitejie, de muncă, ei, străbunii, au împlinit destinul naţional, au sfinţit cu sânge şi sudoare pământul ţării, fiindcă în concepţia poporului român *„omul sfinţeşte locul”.*

Această profundă identitate dintre poet, popor şi patrie o găsim şi în metaforele din strofa: *„Limba noastră-i frunză verde / Sbuciumul din codri veşnici / Nistrul lin, ce-n valuri pierde / Ai luceferilor sfeşnici”.* Metafora-simbol *„frunză verde”* sugerează viaţa spirituală a poporului român şi valoarea ei este reluată de metonimia: *„Sbuciumul din codri veşnici”,* de simbolul Nistrului, fiindcă apa sugerează cunoaşterea, viaţa spirituală neîntreruptă a poporului român, sedimentată în limbă aşa cum apele Nistrului ascund în adâncuri lumina luceferilor.

În limba română s-au adunat, de-a lungul timpului, mărgăritarele nepreţuite ale înţelepciunii neamului nostru: *„Limba noastră-s vechi izvoade / Povestiri din alte vremuri / Şi cetindu-le'nşirate – / Te'nfiori adânc şi tremuri”.* În limbă este sedimentată istoria naţională ca într-o cronică, aşa cum ne sugerează metafora *„vechi izvoade”,* fiindcă limba este o carte vie care determină viaţa noastră lăuntrică, spiritul naţional când descoperă în el această conştiinţă naţională: *„se-nfioară”* şi *„tremuri”.*

Limba română este sacră, fiindcă în ea se oficiază de secole cultul religios: *„Limba noastră îi aleasă / Să ridice slavă'n ceruri, / Să ne spue'n hram ş-acasă / Veşnicele adevăruri”.* În ea am aflat adevărul despre Dumnezeu, de aceea cuvintele ei sunt cuvinte de sărbătoare sfântă a sufletului, aşa cum este momentul unui hram, fiindcă prin ea aflăm drumul spre cer al sufletului. În limba noastră se rostesc cuvintele sfinte din cărţile sfinte, care înalţă şi înnobilează sufletul, modelându-i sensibilitatea şi frumuseţea: *„Limba noastră-i limbă sfântă / Limba vechilor Cazanii / Care-o plâng şi care-o cântă / Pe la vatra lor ţăranii”.*

Graiul românesc trebuie cultivat continuu. Limba este ca o fântână a conştiinţei noastre naţionale. De aceea, aşa cum o fântână trebuie curăţată, tot aşa limba trebuie cultivată şi îmbogăţită: *„Ştergeţi slinul, mucegaiul / Al uitării'n care geme".*

Limba este bogăţia sufletului românesc, din care se poate revărsa *„un potop nou de cuvinte".* Limba este un dar dumnezeiesc, ale cărui izvoare nu seacă niciodată.

Poezia *Limba noastră* poate fi interpretată şi ca o poezie programatică (ars poetica), în care poetul îşi exprimă concepţia sa despre poet şi poezie. Citind-o cu atenţie, putem desprinde următoarele sensuri ale conceptelor de poet şi poezie:

Poetul este o conştiinţă naţională, iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe, aşa cum le găsim sugerate în versurile: *„Limba noastră-i frunză verde / Sbuciumul din codri veşnici / Nistrul lin, ce-n valuri pierde / Ai luceferilor sfeşnici".* Rolul poetului şi al poeziei este să dea strălucire, frumuseţe, vitalitate limbii neamului, să trezească puterile lui creatoare, să dea noi valori cuvintelor, să le şlefuiască ca pe nişte diamante: *„Strângeţi piatra lucitoare, / Ce din soare se aprinde – / Şi-ţi avea în răvărsare / Un potop nou de cuvinte".*

Comoara limbii este spiritul naţional, este o frântură din Duhul Sfânt, din care se revarsă un izvor creator: *„Răsări-va o comoară / În adâncuri înfundată, / Un şirag de peatră rară, / Pe moşie răvărsată".*

Poetul este identificat cu fiinţa poporului său şi de aceea poezia sa este *„Doina dorurilor noastre",* adică o emanaţie a sufletului neamului românesc.

Poetul este român, un preot ortodox şi un reprezentant al conştiinţei creştine. Aşadar pentru el: *„Limba noastră-i limbă sfântă",* iar poezia trebuie: *„Să ridice slavă'n ceruri".*

Poetul este un luptător, iar poezia poate deveni o armă de luptă naţională şi socială: *„Limba noastră-i foc ce arde",* fiindcă în ea stă sedimentată puterea spirituală a unui popor, care: *„S'a trezit din somn de moarte, / Ca viteazul din poveste".* Astfel ea poate deveni o armă de luptă: *„Roi de fulgere, ce spintec / Nouri negri"...*

Poezia este o exprimare a conceptului de armonie şi echilibru, specific poporului român: *„Limba noastră-i numai cântec",* concept pe care-l găsim adânc exprimat prin *„Doina dorurilor noastre".*

Poetul este un cărturar şi îşi propune, asemeni lui Eminescu, să cultive *„Limba vechilor cazanii",* prin care s-a realizat caracterul ortodox al conştiinţei naţionale.

Stilul poeziei *Limba noastră* este metaforic, nuanţat, simbolic, accesibil, metonimic, pentru a transmite mesajul profund patriotic al poeziei, dragostea faţă de ţară şi de neam a poetului. Cele zece metafore care definesc limba: *„Un şirag de peatră rară", „o comoară", „cântec",„doina dorurilor", „roi de fulgere", „graiul pânii", „frunză verde", „Nistrul lin", „izvoade"* dau un câmp de sensuri acestui cuvânt cheie. Poezia este „*un cântec*", „*o doină de dor*", fiindcă încorporează hrana spirituală a unui popor („*graiul pânii*"), fiinţa lui („*frunză verde*"), conştiinţa lui naţională („*Nistrul lin*"), forţa lui spirituală („*roi de fulgere*"). De aceea limba este capabilă să izvorască „*un potop nou de cuvinte*", hiperbolă menită să exprime puterea creatoare ascunsă în ea.

Viața lăuntrică a poporului român este comunicată printr-un şir de metonimii, figuri de stil, care substituie efectul prin cauză, cauza prin efect: „*Te-nfiori adânc şi tremuri*”, „*Sbuciumul din codri veşnici*”, „*Al uitării'n care geme*”, „*Să ridice slavă'n ceruri*”, „*Cu sudori sfințit'au țara*” etc. Aceste metonimii exprimă, de fapt, rolul limbii în viața spirituală a poporului român.

Epitetele utilizate de Al. Mateevici au multă expresivitate: *„Veşnicele adevăruri*”, *„frunză verde*”, „*Ruginit de multă vreme*”, „*Nistrul lin*”, *„nouri negri*”, *„zări albastre*”, şi funcționalitate.

Aceleaşi trăsături le putem remarca şi în legătură cu simbolurile: „*soare*”, „*slinul*”, „*mucegaiul*”, „*Nistrul*”. Metafora-simbol „*Ai luceferilor sfeşnici*”, asociată metonimiei: „*ce-n valuri pierde*” dă densitate expresivă textului poetic.

Al. Mateevici conferă sensuri noi cuvintelor, o utilizare funcțională a mijloacelor stilistice. Deşi foloseşte figuri de stil, textul are multă claritate, ceea ce explică aşezarea lui pe note, devenind un cântec.

Literatura română în limba latină

1. Argument

Literatura română în limba latină este o dovadă a permanenței noastre în spațiul carpato-dunărean în perioada de după retragerea aureliană (271 e.n.). Această literatură patristică ortodoxă, această literatură hagiografică, aceste imnuri şi cărți de morală dovedesc nu numai că am existat, dar am şi creat o literatură de nivel european, într-o perioadă când cei ce ne contestă, nici nu existau în Europa.

Poetul Publius Ovidius Naso trebuie considerat ca fiind protopărintele literaturii de specific național, prin *destin* şi prin *creație.* Prin destin, fiindcă a trăit pe teritoriul țării noastre, fiind prigonit şi lovit, aşa cum a fost timp de două milenii poporul român prigonit şi lovit. Prin creație, fiindcă în *Ponticele* şi *Tristele,* el prefigurează dorul şi doina de înstrăinare specifice spiritului din spațiul carpato-dunărean, iar în *Metamorfoze* găsim elemente ale mitologiei româneşti. Poemul în limba getă sau sarmată, scris de poet, nu s-a păstrat, dar el a fost prima formă de exprimare a literaturii noastre de specific național.

Pentru noi importante sunt mărturisirile lui Ovidiu din *Pontice*, că a scris o carte în graiul getic: „am scris în graiul getic / cuvintele barbare le-am pus în vers latin”. Poemul a fost cunoscut şi de localnici: „Când le citii poemul, scris, vai! în altă limbă / La pagina din urmă a lui când am ajuns / Ei capul şi-l clătiră şi tolbele lor pline / Ş-un murmur lung din gură barbarii toți au scos” (*Către Carus*), care şi-au exprimat opinia că pentru acest poem împăratul ar trebui să-l grațieze pe Ovidiu.

În *Dorințele din urmă* el îi cere soției, rămasă la Roma, să-i aducă osemintele în țară: „Tu oasele-ntr-o urnă să mi le-aduci acasă, / Încalte după moarte să nu mai fiu pribeag!” şi îşi scrie singur epitaful: „Eu care zac aici sunt Naso, cântărețul / Iubirilor gingaşe, răpus de-al meu talent / O! tu, ce treci pe-alături dac-ai iubit vreodată / Nu-ți fie greu a zice: să-i fie somnul lin!” Aceste versuri sugerează o apropiere de *Mai am un singur dor* a lui Mihail Eminescu.

Revendicarea poetului latin Ovidiu ca protopărinte al literaturii române nu trebuie să surprindă, fiindcă noi continuăm, nu doar prin limbă ci şi prin spirit, pe latini. În situații similare, românii, care au plecat şi au creat în alte țări ca: Eugen Ionescu, Emil Cioran, Panait Istrati, Mircea Eliade, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Ana de Noilles Brâncovan, Vintilă Horia, George Enescu, Constantin Brâncuşi, au fost integrați în literaturile şi culturile țărilor în care au

trăit. Romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, de Vintilă Horia, conține această idee.

Reconsiderarea literaturii române în limba latină este o datorie patriotică, fiindcă ea atestă valoarea spiritului românesc, reprezentată de mari personalități, ca sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul, care au creat o literatură patristică, hagiografică şi poetică.

2. Pătimirea sfinților Epictet şi Astion

Pătimirea sfinților Epictet şi Astion face parte din literatura hagiografică.

S-a păstrat în colecția *Acta Sanctorum* şi atestă prezența creştinilor ortodocşi români. Titlul complet este *Despre sfinții Epictet preotul şi Astion monahul – martiri almiridieni din Scytia*. Textul este împărțit în patru capitole, care însumează cincizeci de fragmente şi este scris în limba latină. Preotul Epictet face multe minuni: vindecă o fată paralizată, scoate demonii, vindecă orbii. Îl botează pe Astion, fiul unei familii de nobili, şi vin împreună în țara sciților. Aici preotul Epictet vindecă un paralitic, alungă duhul necurat, care-i promite că va intra în Latronianus, conducătorul cetății, şi acesta îi va ucide. Latronianus trimite ostaşi să-i aresteze pe Epictet şi Astion, fără a fi vinovați de ceva. Îi pune să jertfească idolilor, adică demonilor care locuiesc în idoli. Ei refuză şi sunt torturați cu cârlige de fier, aşezați într-un cazan cu smoală fierbinte, sunt înfometați şi apoi li se taie capetele. Trupurile lor s-au făcut albe şi strălucitoare. Creştinii din cetate le-au luat trupurile, le-au uns cu mirodenii şi le-au îngropat cu cinste. Latronianus înnebuneşte şi moare chinuit de demoni.

Părinții lui Astion află că fiul lor trăieşte şi vin să-l caute. Un creştin, Vigilantius, le împărtăşeşte în mod simbolic trecerea lui în rândul sfinților. Ei sunt creştinați de un preot din Scytia. Priveghează la mormântul celor doi sfinți şi în zori îi văd într-o lumină imensă, mirosind a smirnă şi lăudând pe Domnul. Părinții se întorc acasă şi-şi împart averea săracilor, devenind buni creştini. Pentru a arăta stilul clar şi calitatea actului narativ, redăm un scurt fragment:

„Astfel, într-una din zile, pe când se ducea la Dunăre să ia apă, i-a ieşit în cale un om, care era chinuit de un duh necurat. Şi apropiindu-se de el şi rugându-se pentru el mult, i-a făcut pe frunte semnul mântuitor al crucii şi l-a însemnat pe toate părțile trupului. Demonul dintr-acel ceas a ieşit din el. Dar fugind zicea: «Credința ta, Astioane, şi curăția cugetului au primit mare putere de la Mântuitorul împotriva noastră» şi zicând acestea, n-a mai apărut niciodată." (cap. II, 15)

În anul 2001 făcându-se săpături arheologice la ruinele bisericii episcopale ale fostei cetăți Halmyris situate între Murighiol şi Dunavăț, județul Tulcea, a fost descoperită sub altar necropola cu moaştele sfinților Epictet şi Astion. Inscripțiile descoperite în necropolă au confirmat numele lor, iar cercetările specialiştilor în atropologie au confirmat urmele loviturilor pe moaştele sfinților, aşa cum au fost consemnate în *Acta martiriae*. Moaştele au fost autentificate şi de Biserica Ortodoxă Română, fiindcă au semnele moaştelor de sfinți (culoare, miros, minuni). Ele au fost depuse în catedrala sfinților Petru şi Pavel din Constanța.

3. Scrierile Sfântului Ioan Cassian

Ioan Cassian s-a născut în anul 340 e.n., în Scytia Minor, adică în Dobrogea. A fost călugăr, apoi a fost hirotonit preot de Sfântul Ioan Gură de Aur. L-a cunoscut pe Sfântul Evagrie Ponticul. A călătorit mult la Bethleem, în Egipt, unde cunoaşte mulți sfinți. Este trimis de Sf. Ioan Gură de Aur la papa Inocentiu I. Pleacă apoi la Marsilia, unde întemeiază două mănăstiri. A păstrat legături cu aşezări monahale din Scytia Minor. La Niculițel, unde se găsesc osemintele sfinților Zoticos, Kamasis, Attalos, Philippos, la Basarabi, la gurile Dunării, au existat astfel de mănăstiri, continuând o tradiție creată de Sf. Apostol Andrei şi întreținută de episcopii de Tomis. Cărțile Sfântului Ioan Cassian au avut o mare răspândire în Apusul Europei. A scris:

a) *Despre aşezămintele mănăstireşti cu viață de obşte şi despre remediile contra celor opt păcate principale,* carte care a influențat organizarea vieții monahale în Apusul Europei.

b) *Colațiuni sau Convorbiri cu Părinții,* scrisă între anii 420 şi 429 în 24 de volume, în care tratează probleme fundamentale ale literaturii patristice ca: rugăciunea, harul, desăvârşirea, liberul arbitru, harismele divine, dragostea față de Dumnezeu, curația, contemplația, mântuirea, viața ascetică, „ştiința duhovnicească".

c) *Despre întruparea Domnului contra lui Nestorie,* în şapte volume, este scrisă pentru papa Leon al Romei. În ea tratează despre Maica Domnului, despre Fiul Omului şi Cuvântul lui Dumnezeu. Este una din cele mai importante cărți de teologie din sec. al V-lea, cunoscută în Apusul Europei, unde Sfântul Ioan Cassian a trăit o mare parte a vieții.

Cărțile Sfântului Ioan Cassian au combătut ereziile lui Arie, Nestorie şi Origen, au avut un rol important în edificarea vieții religioase în Apusul Europei, înainte de marea schismă de la 1054.

4. Scrierile Sfântului Niceta Remesianul

Niceta Remesianul s-a născut în anul 340 e.n. A fost episcop al comunității române din sudul Dunării, de la Bela Palanka, lângă Niş, unde şi azi avem o mare comunitate românească. Cărțile lui intră în literatura patristică.

a) *Libelli instructionis* – Cărticele de învățături – tratează despre botez, despre crez, despre jertfirea mielului pascal, despre erorile păgânismului.

b) *De vigiliis servorum Dei* – Despre privegherea robilor lui Dumnezeu – în care discută ritualurile de priveghere introduse în biserica ortodoxă.

c) *De psalmodie bono* – Despre foloasele cântării de psalmi – în care discută despre evoluția sentimentului de evlavie, despre echilibrul interior şi liniştea, aduse în sufletul celui care cântă „tainele lui Hristos". El egalează, prin profunzime, scrierile Sfinților Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Grigore de Nyssa, Ieronim şi Augustin.

d) *De divertis appellationibus* – Despre diferitele numiri.

e) *Te Deum laudamus* – Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm! este un imn celebru, cu care se oficiază în ocazii solemne, în toate bisericile creştine (ortodoxă, catolică, protestantă). Textul este scris în proză ritmată. El a circulat în limbile latină şi greacă, dar apoi a fost tradus în toate limbile în care se

oficiază culte creştine. Redăm acest text pentru valoarea lui literară, pentru stilul său poetic şi pentru faptul că există în ritualul ortodox liturgic fragmente din el:

Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm, pe Tine, Doamne, Te mărturisim,
Pe Tine, veşnicule Părinte, tot pământul Te cinsteşte.
Ţie toți îngerii, Ţie cerurile şi toate puterile,
Ţie Heruvimii şi Serafimii cu neîncetat glas Îți strigă:
Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeul Savaot!
Pline sunt cerurile şi pământul de mărirea Slavei Tale;
Pe Tine Te laudă ceata Slăvită a Apostolilor,
Mulțimea vrednică de laudă a prorocilor,
Oştirea îmbrăcată în alb a mucenicilor,
Pe Tine Sfânta Biserică Te mărturiseşte pe întregul pământ,
Tată al nesfârşitei măriri
Pe adevăratul Fiul Tău, Unul-Născut, care trebuie cinstit
şi pe Sfântul Duh Mângâietorul;
Tu, Hristoase, împărat al slavei,
Tu eşti Fiul veşnic al Tatălui,
Tu, care aveai să Te întrupezi în om pentru a-l mântui, nu Te-ai înfricoşat de pântecele Fecioarei;
Tu, după ce ai învins acul morții, ai deschis credincioşilor împărăția cerurilor;
Tu stai de-a dreapta lui Dumnezeu în slava Tatălui;
Credem că vei veni ca Judecător;
Aşadar, Te rugăm, vino în ajutorul robilor Tăi, pe care i-ai răscumpărat cu prețiosul Tău sânge;
Dăruieşte-le slavă cu sfinții Tăi;
Mântuieşte, Doamne, poporul Tău şi binecuvântează moştenirea Ta;
şi, ca Domn al lor, condu-i pe ei şi-i înalță în veac
În fiecare zi Te binecuvântăm
şi lăudăm numele Tău în veac şi în veacul veacului.
Învredniceşte-ne, Doamne, în ziua aceasta, fără păcat să ne păzim;
Miluieşte-ne pe noi, Doamne, miluieşte-ne pe noi;
Fie, Doamne, mila Ta peste noi precum am nădăjduit în Tine;
În Tine, Doamne, am nădăjduit, să nu mă ruşinez în veac!

Fără această zestre spirituală, creată de către sfinții români, este greu de imaginat cum au putut fi creştinate popoarele migratoare, slavii şi hunii, bulgarii şi tătarii (găgăuzii) de către românii din nordul şi sudul Dunării.

5. Contribuția lui Dionisie Exiguul la tezaurul literaturii patristice

Dionisie Exiguul s-a născut în Scytia Minor (Dobrogea) la 70 e.n. A fost instruit în mănăstirile din Dobrogea. Va călători la Constantinopol unde devine cunoscut. Vorbea limbile greacă şi latină şi a făcut multe traduceri. Este chemat de papa Ghelasie la Roma. Va preda logica sau dialectica la mănăstirea Vivarium întemeiată de Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (490 – 583) în Calabria. Pe lângă mănăstire funcționa şi o Academie unde a predat teologia ortodoxă. La această mănăstire, Cassiodorus a organizat o bibliotecă unde a

adunat multe manuscrise antice. A multiplicat multe scrieri salvând de la dispariție cărți ale culturii greco-latine. Cassiodorus are o activitate scriitoricească remarcabilă. A fost un prieten apropiat al lui Dionisie Exuguul şi îl laudă în cartea sa: *De institutiones et humanarul litterarum*.

Sfântul Dionsie Exiguul a tradus din greacă în latină o Antologie de texte patristice dintre care amintim: *Despre crearea omului*, de Sfântul Grigorie de Nissa; *Scrisoarea sinodală din anul 430*, a Sfântului Chiril al Alexandriei; *Tomosul către armeni*, de Proclus; canoanele Sinoadelor Ecumenice de la Niceea, Efest, Calcedon, Constantinopole; *Descoperirea capului Sfântului Ioan Botezătorul; Pocăința minunată a sfintei Thaisia; Viața sfântului Pahomie* şi altele pentru care a scris zece prefețe.

Dintre scrierile sale originale: *De ratione Paschae, Liber de Paschale, Argumenta Paschalia*, amintim pe cele prin care stabileşte modul în care să se sărbătorească Sfintele Paşti, cu argumente astronomice, calendaristice, istorice, stabilind anul naşterii Domnului Iisus Hristos şi pune bazele calendarului creştin.

Sfântul Dionisie Exiguul a avut o activitate foarte bogată, a fost o mare personalitate, de o modestie care i-a adus numele de smeritul (Exiguul), iar pentru activitatea sa de predicator, numele de areopagitul. Identitatea dintre Sfântul Dionisie Exiguul şi Dionisie Pseudo Areopagitul a fost stabilită de Pr. Prof. Gheorghe I. Drăgulin pe baza traducerilor din Proclus, din care Dionisie a preluat părți în cărțile sale: *De mistica theologia, De divine nominibus, De celeste hierachia, De ecclesiastica hierarchia, Epistole*, aşa cum arată pr. Cicerone Iordăchescu în studiul introductiv la *Ierarhia cerească şi Ierarhia bisericească* (vezi ediția Institutul European, Iaşi, 1994).

Era în practica epocii ca să se atribuie cărți scrise de autori cunoscuți unor sfinți canonici recunoscuți, aşa cum a fost Dionisie Areopagitul menționat ca ucenic al sfântului apostol Pavel în *Faptele Apostolilor* (XVII, 34), pentru că în conglomeratul de erezii create de gnostici, monofiziți, filosofi, teosofi, hermeneuți, trebuia dată această certitudine a adevărului revelat. Era deci o necesitate ca Dionisie Exiguul, din smerenie, să treacă drept autor al cărților sale pe un ucenic al sfinților apostoli. Scrierile s-au realizat în perioada vieții lui Dionisie Exiguul, când el era singurul traducător cunoscut al scrierilor lui Proclus. Stilul lui Dionisie Exiguul şi stilul din cărțile atribuite lui Dionisie Pseudo Areopagitul sunt identice şi inimitabile.

Importanța cărților Sfântului Dionisie Exiguul a fost covârşitoare ca şi a celor ale sfântului Ioan Cassian pentru biserica din Apus, atacată de ereziile lui Arie, Varlaam, Origen.

Au mai fost atribuite Sfântului Dionisie Exiguul sau Pseudo Areopagitul următoarele scrieri: *Schițe teologice; Despre proprietățile îngerilor; Despre suflet; Despre judecata dreaptă şi dumnezeiască; Despre imnurile divine; Teologia simbolică*.

Marile personalități care au influențat puternic lumea occidentală dovedesc înfloritoarea viață spirituală de pe malurile Dunării, că poporul român nu numai că a existat şi a supraviețuit atacurilor popoarelor barbare, dar că a avut o viață spirituală de cel mai înalt nivel.

6. Sfântul Martinus de Bracara

S-a născut probabil la Singidunum, în Moesia Superior, şi a murit la Bracara în Spania la 20 martie 580. Făcea parte dintr-o familie de daci romanizaţi. Inscripţia de pe mormântul său din Mănăstirea Dumio aproape de Bracara se spune: „Născut în ţinuturile Pannoniei, trecând peste mări întinse, mânat de dumnezeieştile îndemnuri spre sânul Gallaeciei, o Martinus, Mărturisitorule, plin de râvna cea sfântă, ai instituit în această încăpere cultul şi ritul celor sacre. Pe tine urmându-te, tu, cel care mi-ai fost patron, eu, robul Martinus, cu acelaşi nume, mă odihnesc aici în pacea lui Hristos, fără să-mi merit odihna”. A intrat de tânăr în monahism, a călătorit la Locurile Sfinte şi s-a instruit în ritualurile ortodoxe. El este, alături de alţi reprezentanţi de frunte ai Bisericii Ortodoxe ca Sfântul Ioan Cassian, Sfântul Dionisie Areopagitul, Niceta Remesianul, un purtător de lumini în lumea occidentală lovită de barbari.

Scrierile Sfântului Martinus de Bracara sunt: *Formula honestae vitae (Regula vieţii oneste), Libellus de moribus (Tratat despre moravuri), Pro repellanda janctia (Pentru combaterea trufiei), Exhortatio humilitas (Îndemn la smerenie), De ira (Despre mânie), De conversione rusticorum (Despre convertirea ţăranilor), De Pasha (Despre Paşti)* şi câteva mici poeme: *In basilica (În biserică), Eiusdem in refectorio (Inscripţie în refectoriu sau A aceluiaşi în trapeză), Epitaphium ejusdem (Epitaful aceluiaşi)*.

În *Formula honestae vitae* el susţine virtutea cumpătării conţinută în dictonul „*Ne quid nimis*” (Nimic prea mult), fiindcă omul echilibrat, spiritual trăieşte în armonie cu lumea, cu sine, dar mai ales cu Dumnezeu. Combate mulţumirea de sine, părerea de sine, falsa smerenie, falsa pocăinţă. Va susţine dragostea faţă de aproapele şi faptul că perfecţiunea sau desăvârşirea ca etapă a vieţii creştine, ca împlinire a poruncilor, se obţine nu prin retragere, ci prin participare la viaţa socială. El recomandă Calea de mijloc (medeu agau). El compară sufletul oarecum cu trupul, adică se poate îmbolnăvi, se poate reface pe măsura îndepărtării cauzelor. Foloseşte aforisme, citate, proverbe, zicători, fiind unul din marii moralişti din mileniul întâi al creştinismului. Între anii 563 şi 572, sfântul Martinus, ajuns la treapta de mitropolit, a prezidat lucrările Sinodului al II-lea de la Bracara, care avea în vedere misionarismul în mediul rural păgân, în care sfântul Martinus avea o bogată experienţă, fiindcă a făcut misionarism la multe popoare păgâne, consemnată în cartea sa: *De conversione rusticorum* ca şi sfântul Niceta de Remesiana în *Ad lapsam virginem libellus* sau Laurentius Mellifluus de Novae în *De poenitentia*.

7. Gaius Noster

Gaius Noster s-a născut la Dunărea de Jos între 105 – 110, când aceste ţinuturi au fost cucerite de romani, iar el a fost luat ca sclav şi dat lui Hadrian, cel care l-a însoţit pe unchiul său Traian în timpul celor două războaie de cucerire a Daciei. Hadrian a fost guvernator al Panoniei Inferior locuită de daci şi apoi a devenit el însuşi împărat. De aceea Hadrian a avut o relaţie îndelungată cu Dacia. Gaius este un dac romanizat şi era „*servus caesari*”, de aceea a primit numele de Noster, care se dădea slujitorilor imperiali. Primeşte o instrucţie din partea magistrului Salvius Iulianus şi devine un iscusit jurist. În timpul şederii sale în Roma a elaborat o serie de lucrări importante cu caracter

juridic între 136 – 140: *De testamentis, De legatis, De tutelis, Ex Quinto Mucio Scaevola, Ad Edictum urbicum, Ad lege Glitiam, Institutionis*. După ce a devenit „liberti dediticii” a fost obligat să părăsească Roma şi s-a stabilit în Dyrrachium, port la Marea Egee, şi va scrie: *De fideicomissis, De casibus, Regulae, De rauxoria, De formula, Ad Edictum provinciale*, între anii 148 – 160. Pleacă apoi la Beyrutus unde va scrie: *Ad Legem XII, Tabularum, Ad legem Iuliani et Papinianii*. A fost unul din cei mai vestiţi jurişti din Imperiul Roman. Trebuie să precizăm faptul că în timpul Imperiului Roman termenul de literatură este cuprinzător, fiindcă include scrierile de tot felul, aşa cum avem şi azi expresiile de literatură medicală, literatură ştiinţifico-fantastică, literatură artistică sau beletristică, literatură istorică, literatură religioasă etc. De aceea includerea lui în rândul scriitorilor este firească.

8. Filosoful străromân Aethicus Histrius a trăit la jumătatea secolului al IV-lea d.H. şi a aparţinut clasei conducătoare din Histria, din provincia romană Scythia Minor. A primit o instrucţie cu profesori de literatură greacă şi latină. A călătorit mult. A stat cinci ani în Grecia şi i-a cunoscut pe cărturarii şi filosofii greci. A stat un an în Spania. A fost filosof, negustor, explorator în Asia, Africa, Europa, căutând neamuri, popoare, culturi despre care nu se ştia în epocă nimic fiindcă erau în afara spaţiului latin, grec şi european. A umblat mult prin Norvegia, Suedia, Finlanda, Groenlanda, Armenia, Mesopotamia, Mongolia, Tibet, India, Ceylon, Arabia, Canaan, Palestina, Egipt, Libia. În cartea sa *Cosmografia* prezintă date importante despre cultura, obiceiurile, limbile, bogăţiile, strategiile, armele, agricultura, etnografia a zeci de neamuri necunoscute până atunci. Era un erudit al epocii antice, avea o cultură vastă, aptitudini de arhitect, iscusinţă şi inventivitate. A creat un alfabet cu litere proprii care s-a numit *Alfabetul* lui Aethicus Histricus. Cartea a avut o mare răspândire. Un prezbiteriu, Ieronim, o va reduce la o sută de pagini spre a o utiliza în scopuri didactice la Freising în Bavaria, dar este menţionată şi folosită până în Spania.

9. Codexul Rohonczi se găseşte în Arhivele Academiei de Ştiinţe a Ungariei. El a fost donat în 1838 de groful Botthyany Gusztav Bibliotecii Academiei Ungare. Codexul a fost scris într-un alfabet necunoscut şi pe care nimeni n-a izbutit să-l descifreze într-un mod care să fie acceptat de specialişti. A fost fotocopiat şi s-au întreprins încercări de traducere a lui în România. Se susţine de mai mulţi cercetători că textul a fost redactat în limba dacă şi scris în alfabetul dac. Cercetătorul Otto Gyurk nu a izbutit să-l descifreze, dar în 1982 Viorica Enăchiuc, arheolog specializat în scrieri vechi neolitice, susţine că textul reflectă o scriere coerentă şi descifrabilă. Concluzia este că textele sunt redactate într-o protoromână scrisă cu alfabet dacic, având elemente de limbă dacă şi latină vulgară, care se vorbea probabil în jurul anului 1000, fiindcă textul ar aparţine secolului al XI-lea. În acea vreme exista statul Blak condus de Vlad, care încheia alianţe cu goţii, veneţienii şi cruciaţii împotriva pecenegilor şi cumanilor. Textele sunt o reflectare a acestor alianţe. Textele au gravuri religioase creştine reflectând spiritualitatea ortodoxă. De aceea papa Inocenţiu al IV-lea (1243–1258) spunea la vremea respectivă că „de un secol şi jumătate valahii din Dacia traduseseră pe nesimţite în limba lor liturghia". Este deci posibil ca unele părţi din Codexul Rohonczi să aibă un

caracter religios. Compararea lui cu textele dacice din Tezaurul de la Sinaia ar putea duce la o limpezire definitivă a problemei, chiar dacă nu avem decât copiile în plumb ale tezaurului distrus de Carol I.

Textul justifică afirmația noastră că cei care ne-au cotropit țara nu ne-au jefuit doar bogățiile materiale, ci şi pe cele spirituale, ca să-şi justifice politica exprimată de alianța polono-ungară-prusacă-lituană: „Supprerso extirpationi valahi" şi incursiunea militară împotriva lui Ştefan cel Mare terminată cu înfrângerea lor la Codrii Cosminului. Toată istoria noastră a fost o luptă de supraviețuire împotriva tâlharilor, care s-au dus la focul veşnic, fiindcă pe Dumnezeu nu-l poate minți nimeni.

10. Alte scrieri în limba latină

Numărul scrierilor în limba latină este destul de însemnat şi atestă o bogată viață spirituală a românilor din nordul şi sudul Dunării. Dintre acestea menționăm: *Pătimirea ostaşului daco-roman Dasius, Pătimirea Sfântului Aemilianus, Scrisoarea Bisericii din „Goția” către Biserica din Capadocia, Pătimirea Sfântului Sava Gotul, Epistola Sfântului Vasile cel Mare* (din 373 – 374 d.H.), *Epistola Sfântului episcop Bretanion către Sfântul Vasile cel Mare, Scrieri ale Sfântului Teotim I, episcopul Tomisului, Cuvântările fericitului părinte Ioan,* episcopul cetății Tomis din provincia Scytia, *Epistola episcopului Teotim al II-lea* al Tomisului (458 d. H), *Scrieri ale călugărilor sciți* (din sec. al VI-lea), *Scrierile lui Leonțiu de Bizanț* (536 – 543). Satyros din Calatis (sec. III î. H.), Heraclides Lambos din Calatis (sec. II î. H) care ne-a lăsat o „*Viață a lui Arhimede*” şi o lucrare „*Despre tragedie*”.

Toate aceste lucrări, păstrate în condițiile istorice atât de vitrege, dovedesc că viața spirituală din nordul şi sudul Dunării a fost foarte importantă pentru spațiul creştin răsăritean ortodox, că doar migrațiunea popoarelor barbare a întrerupt parțial această viață culturală, literară, spirituală. Dar chiar în condițiile cele mai vitrege, ea s-a continuat sub forma literaturii populare, ca emanație a spiritualității specifice poporului român. Literatura populară a fost modelul reluării firului creației literare culte, atunci când condițiile social-istorice au permis aceasta.

Literatura populară – parte integrantă a literaturii române

1. Trăsăturile literaturii populare

Literatura populară are o serie de trăsături specifice, care o deosebesc fundamental de creația cultă. Aceste trăsături sau caracteristici sunt:

a) Caracterul oral, deoarece creațiile populare au fost realizate, transcrise, păstrate prin viu grai. Rapsodul popular realizează versuri, care sunt preluate, prelucrate, dezvoltate de alți creatori populari, fără ca ei să-şi revendice rolul de autori.

b) Caracterul anonim rezultă din faptul că autorii rămân anonimi, doar uneori autorii ajung să fie recunoscuți. George Coşbuc, în tinerețe, a procedat ca un rapsod popular, punând în circulație, în zona Năsăudului, versuri create de el în stilul popular şi le-a cules apoi cu multe variante în jurul Sibiului, când era redactor la ziarul *Tribuna*.

c) Caracterul colectiv este strâns legat de celelalte două, fiindcă o creație populară circulă prin viu grai de la o persoană la alta şi toate modificările aduse formei inițiale de creatorii anonimi o fac să devină, de fapt, o creație colectivă.

d) Caracterul tradițional are în vedere o serie de modele, de mituri, de motive, de formule şi expresii, care toate se încadrează într-o datină, în reguli, în cutume. Datina este o lege nescrisă şi cuprinde un cod de norme morale păstrate cu sfințenie, obiceiuri şi practici magice, de jocuri, cântece, ritualuri. Între ele există un element comun, un fond spiritual specific românesc.

e) Caracterul sincretic reprezintă această profundă unitate de stil a creației populare prin poezii, cântece, basme, snoave, jocuri, descântece, zicători, proverbe, teatru popular, ghicitori, strigături, orații de nuntă, legende, costume populare, răbojul ca scriere străveche, încondeierea de ouă, sculpturi în lemn, arhitectură populară, măşti, instrumente populare, mobilier.

Toate au o mare varietate de forme, de culori, de motive, de modele, dar, însumându-se într-un stil specific al spiritului nostru românesc, şi ne diferențiază profund de alte popoare.

f) Caracterul specific, reprezentat de acest stil unic al creației populare, care face ca portul popular să fie o reprezentare a conceptului de frumos. Maramele, salbele, ornamentele cu o mare varietate de culori, cu fire de argint

sau aur, sunt într-o profundă concordanță cu mitologia populară. Mireasa sau tânăra, care vine la horă, trebuie să imite modelul arhetipal, să joace hore, adică dansul arhetipal, să cânte, să facă obiecte tradiționale. La fel, tânărul trebuie să aibă un comportament arhetipal, să păstreze datina, aşa cum se reflectă aceasta în ritualurile ce însoțesc momentele esențiale ale vieții: naşterea, nunta, moartea.

Cele mai semnificative elemente ale caracterului specific sunt *doina* şi *dorul*. Doina este o specie unică a poeziei populare româneşti, care nu este prezentă în alte culturi populare, iar dorul este un sentiment complex, specific poporului român.

2. *Miorița*

Tema baladei este mitul Marea Trecere, iar **ideea** o formează conceptul de armonie şi echilibru specific poporului român. Păstorul moldovean nu vede în moarte o plecare la Zamolxis, ca dacii, nici un drum în Infern, ca romanii, ci o prefigurare a unui destin legic, care este un dar dumnezeiesc.

Subiectul baladei este luat din viața păstorilor, are o intrigă şi un conflict pământean. Doi păstori se aliază împotriva celui de-al treilea pentru a-l omorî şi a-i lua oile. Subiectul are mai multe momente: prezentarea păstorilor, complotul celor doi ciobani, dialogul păstorului moldovean cu oița năzdrăvană, testamentul simbolic, nunta alegorică, venirea măicuței bătrâne, portretul păstorului moldovean. Balada începe cu o frumoasă descriere a locului unde se desfăşoară acțiunea: *„Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai”*, pe baza a două metafore, sugerând comuniunea omului cu universul. Cei trei ciobani sunt aleşi în mod simbolic, din cele trei principate Moldova, Muntenia şi Transilvania, spre a sugera unitatea poporului român, transhumanța, dar şi rădăcinile unui conflict etnic între elementul dac, conservat în Moldova, şi cel roman, mai evident în Transilvania şi Muntenia. Trăsătura principală a păstorului moldovean este cuprinsă în cuvântul „*ortoman*”, adică om drept, dar şi bogat. Dreptul este cel care are virtuțile morale: blândețea, hărnicia, cinstea, curajul, răbdarea, mila, duioşia, de aceea el este binecuvântat de Dumnezeu şi toate ale lui sporesc (*„Ş-are oi mai multe*, / *Mândre şi cornute, / Şi cai învățați, / Şi câni mai bărbați!...”*); este o ilustrare a proverbului „omul sfinţeşte locul”, sugerat prin metafora „gură de rai”. Oița năzdrăvană sugerează intervenția subtilă a naturii, care vrea să-l ocrotească pe păstor, îndemnându-l să se ascundă *„La negru zăvoi*”. Este jocul arhetipal al naturii, ca ipostază a principiului feminin, de a reține spiritul, păstorul, principiul masculin. Acțiunea este tratată la modul prezumtiv, deci este posibilă, dar nu este sigură: *„Şi de-a fi să mor / În câmp de mohor*”, de aceea interpretarea textului trebuie să pornească de la această nuanță.

Portretul păstorului făcut de măicuța bătrână, reprezentare a mitului Pământul-Mumă, este realizat printr-o analogie continuă cu natura: *„Mustăcioara lui/ Spicul grâului; / Perişorul lui/ Pana corbului, / Ochişorii lui / Mura câmpului!...*”, pentru a sugera profunda legătură dintre om şi univers.

Miorița este o sinteză a mitologiei populare româneşti, într-o aleasă formă literară, care dovedeşte gust, subtilitate, rafinament. Păstorul este Fârtatul, demiurgul creator al universului, care coboară pe pământ la locul arhetipal (*„Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai”*), la momentul stabilit, în ipostaza de păstor, pentru

a-i învăța pe oameni păstoritul simbolic al sufletelor. Este o prefigurare a venirii Păstorului cel bun, care Îşi dă viața pentru oile Sale. În stratul arian al mitologiei populare, lumea a luat naştere printr-un sacrificiu. Astfel, în mitologia indiană, care a conservat mitul arian, lumea s-a născut prin sacrificiul unui gigant, Puruscha (Spiritul). Din părul lui au apărut pădurile, din oase – munții, din vene – râurile, din ochiul drept – soarele, din ochiul stâng – luna. Din această cauză toate metaforele sunt construite pe acest model mitic, care asociază elementul antropomorf: picior, gură, ochişori, perişor, mustăcioară, față, cu elementele naturii: plai, rai, mură, pană, grâu, lapte, adică sugerând recrearea universului prin sacrificiul de sine al păstorului. Lumea recreată va purta amprenta spiritului care a generat-o. Păstorul nu se teme de momentul sacrificiului de sine, fiindcă se coboară, ca să aducă, prin sacrificiu, o recreare a lumii, ca şi domnul Iisus Hristos.

Bradul, ca mit şi model cosmic, este menționat în versurile: „*Brazi şi păltinaşi / I-am avut nuntaşi*" pe baza analogiei om–pom, în timp ce miturile Sfântul Soare şi Sfânta Lună, în formă umană, patronează ca naşi unirea arhetipală a spiritului cu natura (păstorul moldovean – principiul masculin, mândra crăiasă – principiul feminin). Locul arhetipal este sacru şi se oficiază un ritual sacru: „*Preoți, munții mari*". Simbolurile sunt arhetipale, fiindcă păstorul–spiritul stă ca un punct, un centru în cercul – inel al principiului feminin, ca în ideograma soarelui: „*Tras printr-un inel*". Acelaşi sens îl găsim şi în simbolul „*brâul de lână*" al măicuței bătrâne, reprezentare a mitului Pământul-Mumă. În tradiția populară stelele-logostele sunt spirite, care, ca nişte îngeri, răpesc la cer sufletele curate. Reîntoarcerea la cer formează substanța mitului Marea Trecere, care este tema dezvoltată prin toate elementele şi motivele subiectului. Mitul Pământul-Mumă este interferat cu motivul munții mirifici, cu plaiul, locul unde se face Nedeea-sărbătoarea sacră. Motivul Pasărea măiastră a sufletului este ilustrat prin versul: „*Păsări – lăutari*" şi sugerează integrarea în legea armoniei şi echilibrului. Mitul, ca model generator al baladei, justifică afirmația lui Lucian Blaga că, fără mitologie, nu există poezie. Structura narativă a baladei este o succesiune de motive mitice, care însoțesc actul sacrificiului de sine al spiritului – păstorul moldovean, spre a regenera, a recrea lumea, universul, împlinind legea armoniei şi echilibrului şi anume: creația este egală cu sacrificiul sau, altfel spus, emergența (generarea) este egală cu sublimarea. Acesta este sensul sacrificiului de sine al Domnului Iisus Hristos pe cruce, ca semn al armoniei şi echilibrului. Se sugerează şi valori ale mitului Fârtaților. Rolul păstorului moldovean este cel al Fârtatului, în timp ce rolul Nefârtatul este jucat de ciobanii ungurean şi vrâncean. De asemenea şi testamentul păstorului este alcătuit din simboluri adânci. Astfel, cele trei fluiere sugerează cele trei dimensiuni ale eului: *timos*, *nous* şi *frenesis*, preluate de greci din spațiul trac. Răsuflarea păstorului va deveni vântul, iar cântecul – simbol al armoniei şi echilibrului – va fi recunoscut de oi, care-l vor plânge cu „*lacrimi de sânge*" (aşa cum Păstorul, Domnul Iisus, a plâns în grădina Ghetsemani). Aşezarea sa „*în strunga de oi*" înseamnă o permanentă prezență a sa: *„să fiu tot cu voi"*, aşa cum le-a spus şi Domnul Iisus ucenicilor săi, că va fi cu ei şi că este poarta oilor. Analogia dintre gândirea mitică străveche, conservată în balada *Miorița,* şi valorile creştine are ca sens exprimarea cauzei pentru care poporul român a devenit creştin ortodox de la crearea sa, fără acele conflicte din alte părți ale lumii. Delicatețea, cu care păstorul moldovean ascunde destinul său tragic, pentru a o feri pe mama sa de durere, relevă o trăsătură a poporului român,

dar şi un adevăr arhetipal: natura nu trebuie să cunoască locul şi modul, în care spiritul este încorporat în lume.

Stilul baladei are trăsăturile specifice ale stilului popular românesc. Este oral, cuprinde dialoguri cum este cel dintre păstorul moldovean şi mioara năzdrăvană. Metaforele au la bază analogia om–natură, numită de unii cercetători motivul comuniunii dintre om şi natură („*Pe-un picior de plai*, / *Pe-o gură de rai*”). Prin analogie, se sugerează Natura („*mândră craiasă,* / *A lumii mireasă*”), soarele şi luna, care devin naşi („*Mi-au ţinut cununa*”), munţii („*Preoţi, munţii mari*”), păsările („*Păsări – lăutari*”), brazii şi păltinaşii („*Brazi şi păltinaşi* / *I-am avut nuntaşi*”). Mitizarea este un procedeu specific stilului popular. Simbolurile au în structura lor un mit. Stelele, soarele, luna, păstorul, munţii, măicuţa sunt reprezentări ale unor mituri.

Expresivitatea textului se realizează prin grupuri unice de cuvinte (sintagme-modul) ca: „*lacrimi de sânge*” „*câmp de mohor*”, „*tras printr-un inel*”, „*că-i mai ortoman*”, „*picior de plai*”, „*gură de rai*”, „*brâu de lână*”, „*lână plăviţă*”, „*a lumii mireasă*”.

Textul are densitate, încărcătură afectivă, profunzime, varietate de mijloace artistice, are armonie şi echilibru, conţine o prelucrare originală a mitologiei populare. Balada este o capodoperă a literaturii noastre populare şi un model pentru creaţia cultă.

3. *Legenda Mânăstirii Argeşului*

a) *Legenda Mânăstirii Argeşului* explică felul cum, prin sacrificiul de sine, se generează lumea, deci şi mănăstirea ca simbol. Ideea este că, aşa cum lumea s-a creat printr-un sacrificiu, tot aşa microuniversurile sociale trebuie să urmeze legea armoniei şi echilibrului, ca lege fundamentală a creaţiei. Valoarea sacrificiului determină generarea valorilor create. Legenda este construită pe simboluri arhetipale. Meşterii sunt zece la număr, potrivit cu numărul provinciilor româneşti, sugerând unitatea sacră a edificiului conştiinţei naţionale, reprezentată de Biserica Ortodoxă. Alegerea locului nu este întâmplătoare, ci acolo unde au ieşit învingătoare puterile opuse creaţiei, stihiile, puterile malefice ale distrugerii: „*Un zid părăsit* / *Şi neisprăvit* / *La loc de grindiş* / *La verde-aluniş*?”. Acest loc este ales de legendarul Negru-Vodă, nume simbolic, sugerând puterea lumească, pentru această confruntare între forţele creaţiei şi cele ale dispersiei: „*Iată zidul meu* / *Aici aleg eu* / *Loc de mânăstire* / *Şi de pomenire*”.

Motivaţia pentru alegerea meşterilor şi atragerea lor este materială: „*Că v'oi da averi* / *V'oi face boieri*”, ca şi ameninţarea: „*Iar de nu apoi* / *V'oi zidi pe voi* / *V'oi zidi de vii* / *Chiar în temelii*”, care sugerează sublimarea simbolică a celor zece meşteri. Ideea sacrificiului uman, a jertfei pentru zidire, sugerează practici anterioare creştinismului. Forţele răului continuă să activeze în acel loc: *„Dar orice lucra / Noaptea se surpa”.* Împlinirea ameninţării domnului devine foarte apropiată: *„Domnul se mira / Şi-apoi îi mustra / Şi-apoi se-ncrunta / Şi-i ameninţa / Să-i puie de vii / Chiar în temelii”.*

Starea de spirit a meşterilor este a unei tensiuni, a unei spaime: *„Meşterii cei mari / Calfe şi zidari / Tremura lucrând”.* Eroul, meşterul Manole, se culcă şi are un vis simbolic, pe care-l comunică celorlalţi. Viaţa oricărui lucru, făcut de mâna omului, este dependentă de sacrificiul făcut. El le spune că „o voce de sus” i-a

cerut să zidească pe cea dintâi soră sau soție, care va veni să le aducă merinde. Meşterii depun un jurământ. Ana, soția lui Manole, care vine prima, este zidită de vie într-un joc tragic de-a viața şi de-a moartea. Actul este simbolic, dar şi arhetipal. Ființa Anei va da naştere, prin sacrificiu, Mănăstirii Argeşului, aşa cum ar naşte un prunc. Sufletul ei va însufleți zidurile de piatră şi le va face să reziste timpului. Ideea este că nimic nu se poate crea fără sacrificiu. Putem observa complementaritatea față de *Miorița*, unde se arată prima parte a sacrificiului de sine, pentru a recrea lumea. Aici se sugerează efortul lumii de a continua creația prin repetarea actului arhetipal inițial. Chiar ritualul creştin este o repetare a actului sacrificial inițial al Domnului Iisus Hristos în ritualul Sfintei Liturghii, ca mod de a exprima valoarea legii armoniei şi echilibrului.

b) *Meşterul Manole* este eroul principal, asupra căruia se concentrează acțiunea. Sub acest unghi de incidență, textul poate fi interpretat ca având trăsături de baladă, fiindcă surprinde faptele unui erou legendar.

Firul narativ are opt momente: alegerea locului pentru zidire, neputința de a zidi, amenințările domnului şi necesitatea legământului, dramatica luptă a Anei pentru a ajunge la mănăstire, terminarea mănăstirii, sacrificarea meşterilor ca să nu zidească altă mănăstire, moartea meşterului Manole.

Caracterul excepțional al eroului este pregnant şi se construieşte, începând cu versurile din prima parte: *„Şi Manole zece / Care-i şi întrece”*, şi atinge apogeul în partea a treia, când rugăciunea îi este ascultată de Dumnezeu şi declanşează ploaia, vântul, adică stihiile aerul, apa, spre a o împiedica pe Ana să ajungă la mănăstire. Arhetipal, cel ce zideşte o mănăstire, o zideşte şi în sine, ca pe o biserică a Duhului Sfânt şi aceasta devine un loc sacru, o scară, pe care urcă la cer sufletele. În crisalida trupului ia naştere un înger, care zboară la cer, de aceea, în final, Meşterul Manole, ca Icar, încearcă să zboare cu aripi de şindrilă. Vinovăția de a-şi fi sacrificat ființa iubită îi întunecă mintea, astfel încât îşi pierde cunoştința, prăbuşindu-se. În locul unde a căzut, apare un izvor simbolic, cu apă sărată de lacrimi udată, fiindcă orice lăcaş de cult este un izvor de cunoaştere a tainelor. Sufletul – fântână este o metaforă-simbol, prezentă şi în textul Sfintei Evanghelii, în parabola cu femeia samariteancă. Apa vie este semnul Duhului Sfânt, al vieții spirituale şi o găsim reluată de Ion Barbu.

Meşterul Manole este creatorul, artistul, care, imitând creația lumii, dă naştere unui microunivers. El este, în acest sens, un prototip, dar şi un arhetip, dacă vedem în el principiul masculin, spiritul, care, prin sacrificiu, generează lumea, universul. Gesturile lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal. Meşterul Manole poate fi interpretat şi ca un actant, fiindcă el nu face voia lui, ci a domnului Negru-Vodă, în alegerea locului şi *„a vocii de sus”*, când o sacrifică pe Ana. El reprezintă conştiința estetică şi realizează Frumosul, înțeles ca unic. În acelaşi timp, el reprezintă conştiința națională în forma ei cea mai înaltă, a conştiinței creştine ortodoxe, fiindcă zidirea unei mănăstiri ortodoxe este o victorie în lupta cu forțele răului. El reprezintă poporul român, care, prin sacrificiu, duce de două mii de ani crucea creştinismului ortodox, atacat şi lovit mereu de duşmanii văzuți şi nevăzuți ai lui Dumnezeu. De aceea Meşterul Manole reprezintă modelul uman al creştinului, numit simbolic Emanuel, prefigurat în cartea proorocului Isaia şi realizat integral de Domnul Iisus Hristos.

4. *Doina*

Doina este o specie literară specifică poporului român, prin care acesta îşi exprimă o mare varietate de sentimente, în special de dor şi de jale. Poezia *Doina* are ca temă doina şi dorul, motive specifice poporului român, încât unii le consideră ca fiind elementele unui mit, fiindcă ele primesc, ca şi Sfântul Soare sau Sfânta Lună, o înfăţişare umană (antropomorfă).

Doina este una din cele nouă zâne, ce-l însoțesc pe Sfântul Soare, este zâna care-l inspiră pe poetul popular, este zâna cântecului liric, este o imagine a conştiinței estetice, pe care poporul român a avut-o întotdeauna, este o imagine a Frumosului, este o reprezentare a *Poeziei*.

Doina este un mesaj al sufletului uman, aflat în Marea Trecere, în drumul spre cer; este firul Ariadnei, pentru cel care intră în labirintul lumii, spre a se confrunta cu Minotaurul, reprezentare a demonului.

Doina este cea care exprimă raportul dintre om şi cer, fiindcă doina, imnul către zei al dacilor, era un cântec de ritual sacru.

Doina este poezia lirică, în care autorul îşi exprimă concepția sa despre poet şi poezie; este un fel de *ars poetica* în manieră populară, o definiție lirică a dorului.

Doina este un cântec, în care poetul popular îşi exprimă dragostea față de natură („*De mă-ngân cu florile / Şi privighetorile*").

Doina este un cântec încărcat de patimă („*Doină, doină, viers cu foc*"), dar şi un mod de a-şi exprima duioşia („*Doină, doină, cântec dulce*"). Doina este un cântec melancolic, de tristețe, care se cântă în iarna împrejurărilor grele ale vieții, determinate de o istorie extrem de violentă („*Vine iarna viscoloasă / Eu cânt doina închis în casă*"), de aceea doina este zâna bună, care alină durerile omului sărman („*De-mi mai mângâi zilele,/ Zilele şi nopțile*").

Doina este un cântec de voinicie, rostit de haiduc primăvara („*Frunza-n codru când învie / Doina cânt de voinicie*") sau un cântec de jale, cântat toamna („*Cade frunza jos în vale,/ Eu cânt doina cea de jale*").

Doina este un prieten neprețuit al omului prigonit („*Doina zic, doina suspin / Tot cu doina mă mai țin*").

Doina este o rugăciune, o invocație către cer, către bunul Părinte al Vieții, către Cel ce l-a creat pe om, este un mod de a exprima Legea iubirii („*Doină, doină, viers cu foc*"), dar şi un model de viață spirituală al românului („*Doină zic, doină şoptesc/ Tot cu doina viețuiesc*").

5. *Toma Alimoş*

Balada de voinicie *Toma Alimoş*, realizată pe motivul comuniunii dintre om şi natură, povesteşte faptele şi moartea unui voinic, care reprezintă principiul binelui. El trăieşte într-o profundă comuniune şi armonie cu lumea. Locul acțiunii este pe malul Nistrului, la groapa cu cinci ulmi, unde Toma Alimoş stă la masă şi închină murgului, armelor, ulmilor. Apare pe un cal negru (simbol al destinului malefic) Manea „*hoțomanul 'nalt, pletos / Cu cojoc mare, mițos*", simbol al principiului răului. Manea îi cere socoteală lui Toma Alimoş, că i-a călcat moşia, că-i strică fânețele, adică, de fapt, caută ceartă. Prietenos, Toma Alimoş îi dă să bea din plosca sa cu vin roşu. Manea însă nu primeşte prietenia cu Toma şi-l loveşte pe ascuns, cu viclenie: „*Paloşul din sân scotea / Şi-aşa bine-l învârtea / Şi-aşa bine mi-l chitea / Că pe Toma mi-l tăia*". Apoi, laş, fuge. Toma se-ncinge cu brâul peste rană,

încalecă murgul, îl ajunge pe Manea, îl taie, dar înainte de a muri, îi cere murgului să-i sape cu copita o groapă şi să-l aşeze în ea: *„Ulmii că s-or clătina, / Frunza că s-o scutura, / Trupul că mi-a astupa*”. Balada are multe imagini sugestive, create prin metafore: *„cum e un stejar stufos*” sau metonimii: *„murgu ochii-şi aprindea*”, *„din copită să-ţi faci sapă*”, *„Ulmii că s-or clătina*”. Moartea eroului este o integrare în natură, o taină: *„În tainiţă să m-arunce*”.

6. *Constantin Brâncoveanu*

Tema baladei o constituie afirmarea conştiinţei naţionale, sub forma ei cea mai înaltă, conştiinţa creştină ortodoxă, în condiţii social-istorice extrem de grele, când lupta pentru apărarea fiinţei naţionale împotriva duşmanilor, reprezentaţi de Imperiul Otoman, căpăta un aspect tragic.

Domnul Ţării Româneşti, Constantin Brâncoveanu, ctitor al Mănăstirii Horezu, promotor al stilului brâncovenesc, prezent în realizarea palatului de la Mogoşoaia, domn iluminat, fiindcă are un rol decisiv în traducerea şi tipărirea *Bibliei* de la Bucureşti, cade victimă regimului despotic, la care erau supuse principatele române de către turci.

El este acuzat că ar fi dus tratative cu ţarul Petru cel Mare, ca şi Dimitrie Cantemir, pentru ca acesta să vie cu oaste şi să-i alunge pe turci: *„Brâncovene Constantin, / Boier vechiu, ghiaur hain! / Adevăr e c-ai chitit / Pân'a nu fi mazilit, / Să desparţi a ta domnie, / De a noastră 'mpărăţie?”.*

Balada evidenţiază şi o altă cauză a arestării sale, adică jaful, tâlhăria, care a caracterizat întotdeauna satanicul imperiu turc: *„Că de mult ce eşti avut, / Bani de aur ai bătut, / Făr'a-ţi fi de mine teamă,/ Făr'a vrea ca să-mi dai seamă*?”. De aceea sultanul nu se mulţumeşte cu mazilirea lui, adică îndepărtarea de la domnie, nici cu birul spoliator pe care îl lua, ci vrea să facă şi tâlhărie de suflete. El cerea băieţi, pe care-i trecea la legea islamică, îi făcea ieniceri şi-i punea să lupte pentru menţinerea, consolidarea şi expansiunea imperiului turc.

Domnul Constantin Brâncoveanu păţeşte acelaşi lucru, i se cere ca să-şi părăsească credinţa, adică să se lepede de Domnul Iisus Hristos şi după moarte să se ducă în iad cu mahomedanii: „ – *Constantine Brâncovene,/ Nu-mi grăi vorbe viclene / De ţi-e milă de copii/ Şi de vrei ca să mai fii, / Lasă legea creştinească / Şi te dă-n legea turcească*”.

„ – *Facă Dumnezeu ce-o vrea,/ ...Nu mă lăs de legea mea!*”. El asistă neputincios la uciderea fiului său cel mai mare: *„Din coconi îşi alegea/ Pe cel mare şi frumos/ Şi-l punea pe scaun jos/ Şi cât pala repezea,/ Capul iute-i reteza!*”.

Ca şi Iov, personajul din Biblie, care este încercat pentru credinţa lui, Brâncoveanu răspunde: *„Doamne! fie-n voia Ta!”.* El îi spune sultanului: *„Mare-i Domnul Dumnezeu!/ Creştin bun m-am născut eu,/ Creştin bun a muri vreu...*”, iar fiului său mic îi spune că-i mai bine să dobândească lumea cea cerească, decât cea pământească: *„Taci, drăguţă, nu mai plânge,/ Că-n piept inima-mi se frânge./ Taci şi mori în legea ta,/ Că tu ceru-i căpăta!*”.

Plin de durere, domnul muntean îşi sărută fiii morţi: *„Apoi el se-ntuneca/ Inima-i se despica,/ Pe copii se arunca, /Îi bocea, îi săruta/ Şi turbând apoi striga: – Alelei! Tâlhari păgâni!/ Alelei! voi, feciori de câini!/ Trei coconi ce am avut,/ Pe toţi trei mi i-aţi pierdut!*” El rosteşte un blestem cumplit împotriva turcilor: *„Dare-ar Domnul*

Dumnezeu,/ Să fie pe gândul meu:/ Să vă ştergeţi pe pământ./ Cum se şterg norii de vânt./ Să n-aveţi loc de-ngropat,/ Nici copii de sărutat!”.

Martiriul domnului român este semnificativ pentru tăria credinţei sale în Dumnezeu, dar şi pentru bestialitatea turcilor: „*Trupu-i de piele jupea,/ Pielea cu paie-o umplea,/ Prin noroi o tăvălea/ Şi de-un paltin o lega/ Şi râzând aşa striga:/ – Brâncovene Constantin,/ Ghiaur vechi, ghiaur hain!/ Cască ochii-a te uita/ De-ţi cunoşti tu pielea ta!*” El moare ca mucenic mărturisitor şi de aceea a fost canonizat de Biserica Ortodoxă Română: „*Să ştiţi c-a murit creştin/ Brâncoveanu Constantin*.”

Apărarea credinţei ortodoxe, a tezaurului nostru spiritual, în zilele noastre este o datorie a fiecărui român, fiindcă atacul sectelor, al duşmanilor ortodoxiei este satanic, viclean şi vizează tâlhăria de suflete. În acest context, modelul domnului român, care formează esenţa baladei, se cuvine urmat de toţi cei ce poartă cu mândrie numele de român.

Balada poartă amprenta stilului popular, care se caracterizează prin oralitate, simplitate, nuanţare, profunzime, prozodie, specific naţional.

Oralitatea este realizată prin dialogurile dintre Constantin Brâncoveanu şi sultan, prin cuvintele, pe care domnul muntean le adresează fiului mai mic, ca să-l încurajeze, prin blestemul rostit împotriva neamului turcesc.

Nuanţarea se realizează prin expresivitatea epitetelor, comparaţiilor, metonimiilor. Astfel avem epitetele *vechiu,* care are „u” final, ca în limba veche, şi *hain* („*Boier vechiu, ghiaur hain*”, care este de origine turcă şi înseamnă rău); *blândă* („*Faţa blândă el spăla*”), *turbaţi* („*câini turbaţi” –* metaforă pentru turci), *gingaş, neted, gălbiu* („*Pe cel gingaş mijlociu/ Cu păr neted şi gălbiu*”), *mare, frumos* („*Pe cel mare şi frumos*”), *greu* („*greu ofta*”), *amar* („*amar se spăimânta*”).

Metafora „*cum se şterg norii la vânt*” dă expresivitate blestemului rostit de domn, ca şi „*feciori de câini*”, prin care sunt definiţi ienicerii turci. Mai numeroase sunt metonimiile: „*inima-i se despica*”, „*să vă ştergeţi pe pământ*”, „*inima-mi se frânge*”, „*Trupu-i de piele jupea,/ Pielea cu paie-o umplea*”, „*De-aţi mânca şi carnea mea*”, dar şi mult mai expresive, dovedind măiestria artistică a poetului popular.

Specificul naţional rezultă din folosirea unor termeni turceşti, asimilaţi în limba română ca: ienicer – infanterist turc, vizir – ministru turc, sultan – împăratul turc, mazilit – domn alungat, ghiaur – creştin, Stambul – Constantinopol, Imbrohor – nume turcesc, gealat – călău, din folosirea cuvintelor: „*se oţerea*” cu sens de *a se mânia*, „*ai chitit*” cu sens de *ai urmărit*, „*iuruşea*” *– a da iureş, a năvăli*, „*coconi*” – *copii*, aşa cum sunt folosiţi în limbajul popular, în dialectul muntean.

Prozodia populară este bine exprimată prin versuri de 7–8 silabe, caracteristice baladelor populare, prin monorima împerecheată, prin ritmul trohaic, prin aliteraţii şi asonanţe: „*că tu ceru-i căpăta*”.

Versul „*Apoi el se-ntuneca*” nuanţează psihologic personajul, arătând mânia domnului Brâncoveanu înainte de a rosti blestemul, dar şi pentru a sugera coborârea lui în lumea umbrei morţii. Blestemul nu este creştin, fiindcă porunca Domnului Iisus Hristos este: „*Iubiţi pe duşmanii voştri*”. Durerea domnului exprimă însă pedeapsa ce-o meritau turcii, fiindcă ucid copii nevinovaţi, dar şi durerea neamului românesc, sfâşiat de aceste fiare cu chip de oameni.

7. *Tinereţe fără bătrâneţe*

Tema acestui basm o formează mitul Marea Trecere. Ideea este că dobândirea vieţii eterne trebuie însoţită şi de o pregătire pentru a respecta reguli specifice acestei lumi, dominată de legea lui Dumnezeu. Fiul de împărat se naşte doar când tatăl său îi promite *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.* Crescut mare şi voinic, fiul de împărat pleacă să-şi împlinească destinul, pentru care s-a născut, fiindcă el este Făt-Frumos, adică o reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare. El dobândeşte calul cu aripi, armele tatălui şi pleacă însoţit până la marginea împărăţiei. El le învinge pe Ghionoaie şi pe Scorpie, reprezentări simbolice ale forţelor răului. A treia încercare era de a trece pădurea plină de fiare. El profită de momentul când fiarele se adunau, ca zânele să le dea de mâncare. Zânele îl apără şi intră în palat. El va fi recunoscut de lighioanele pădurii şi se va bucura de viaţă fără bătrâneţe, fără boli şi necazuri. Însoţindu-se cu zâna cea mică, Făt-Frumos află că nu are voie să intre în Valea Plângerii. La o vânătoare, el calcă această regulă şi este cuprins de dor şi tristeţe. În zadar îi spun zânele că ai lui au murit demult, el stăruie să plece să-şi vadă părinţii. Făt-Frumos se întoarce, dar locurile şi oamenii erau complet schimbate. Nimeni nu mai ştia de Scorpie, de Ghionoaie şi toţi oamenii râdeau de el. Începe să albească, să îmbătrânească repede. Ajuns în împărăţia tatălui său, constată că palatele erau dărâmate, oraşele se schimbaseră. Calul îl părăseşte, ca să aibă timp să se întoarcă în ţara zânelor. Feciorul de împărat cutreieră ruinele şi-şi găseşte, ascunsă într-un tron, aşteptându-l, moartea.

Firul narativ este o succesiune de motive ca: motivul *împăratului fără urmaşi*, motivul *tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, motivul *învingerii obstacolelor puse de forţele răului*, motivul *lumii ideale a zânelor*, motivul *dorului*, motivul *fortuna labilis.*

Basmul, în general, se caracterizează prin eroi fantastici sau reprezentări ale unui mit, în împrejurări fantastice sau sugerând un mit. El are sensul de a da o învăţătură esenţială şi cultivă virtuţile morale. Eroii, obiectele, animalele, întâmplările au un caracter simbolic şi impun o interpretare.

Imaginea lui Făt-Frumos nu mai este ideală ca a zânelor, ca în mitul Sfântul Soare. Nu mai avem un erou zeu nemuritor, ci un erou supus destinului uman tragic (*fortuna labilis*), care are amintiri, regrete, sentimente, greşeli. Basmul propune o meditaţie asupra condiţiei omului, asupra idealurilor lui, asupra lumii eterne. Cauzele, pentru care între condiţia omului şi aceea a lumii eterne apar incompatibilităţi, vor fi reluate în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu. În lumea relativă a omului, greşelile sunt relative, în lumea perfectă, absolută, eternă, greşelile sunt eterne, absolute şi nu mai pot fi reparate. Această problemă o regăsim şi în textul *Bibliei,* prin miturile Adam şi Eva şi a îngerilor căzuţi. Aceasta este cauza pentru care greşelile demonilor sunt eterne şi ei nu pot redeveni îngeri. De aceea a trebuit Domnul Iisus Hristos să vină pe pământ şi să ne răscumpere prin sacrificiul de sine.

8. *Greuceanu*

Greuceanu este un basm popular şi are ca temă lupta dintre bine şi rău. Binele este reprezentat de Greuceanu, fiindcă, asemeni lui Făt-Frumos, luptă împotriva zmeilor, care reprezintă răul. Răul, pe care-l fac zmeii, constă în faptul că fură soarele şi luna de pe cer, adică lumina. Împăratul Roşu promite celui care

le va aduce că îi va da fiica de soție şi o jumătate de împărăție. Mulți voinici se oferă, dar nu reuşesc. Acest element arată caracterul excepțional al lui Greuceanu, care se roagă de împărat să-i ierte pe ceilalți voinici, căci el va aduce înapoi soarele şi luna. El pleacă împreună cu fratele său la Faurul Pământului şi se sfătuiesc cum să ducă lupta. Apoi Greuceanu se desparte de fratele său, după ce se înțeleg asupra semnelor, prin care să cunoască fiecare soarta celuilalt. Fratele lui Greuceanu rătăceşte fără niciun rost prin lume şi se întoarce la locul despărțirii. Greuceanu însă ajunge la palatul zmeilor, se preface în porumbel şi apoi în muscă, pentru a afla unde sunt zmeii, când şi pe unde se vor întoarce. Greuceanu se ascunde sub un pod, pândind întoarcerea zmeilor de la vânătoarea din Codrul Verde, se va lupta cu zmeul cel mic şi cu cel mijlociu şi-i va omorî. Cu zmeul cel mare lupta a fost grea. Greuceanu îl bagă în pământ până la gât. El află de la zmeu că soarele şi luna erau închise într-un turn, iar cheia era degetul cel mic al zmeului. Îi ia zmeului degetul cel mic, îl ucide, găseşte cula din Codrul Verde şi aruncă soarele şi luna pe cer. Oamenii mulțumesc lui Dumnezeu că a dat putere lui Greuceanu în lupta împotriva zmeilor. La întoarcere, Greuceanu se întâlneşte cu fratele său şi loveşte zmeoaicele, care voiau să se răzbune. Ele luaseră forma unui păr cu roade şi a unei grădini înflorite. Mama zmeilor îi urmăreşte până la Faurul Pământului. Acesta pregăteşte un chip de fier al lui Greuceanu, înroşit în foc. Muma zmeilor îl înghite şi moare, prefăcându-se într-un munte de fier. Greuceanu dovedeşte de mincinos pe sfetnicul care, cu ajutorul diavolului, îi furase paloşul şi susținea că se luptase cu zmeii.

Basmul *Greuceanu* este o creație epică în proză, cu personaje fantastice şi întâmplări excepționale, realizate în scopul unei învățături morale. Eroul principal, Greuceanu, este viteaz, curajos, inteligent, bun cu toată lumea.

El intervine pentru iertarea voinicilor, fiindcă nu au reuşit să se lupte cu zmeii, şi chiar a sfetnicului mincinos, când a vrut să-i fure răsplata. Greuceanu oferă un model de comportare morală, fiindcă a ierta, a avea milă nu numai pentru flăcăii căzuți în închisoare pentru orgoliul lor, ci şi față de duşmanul său, înseamnă a respecta normele de viață creştină.

Greuceanu posedă atributele lui Făt-Frumos şi este o personificare a mitului Sfântul Soare. El are un paloş fermecat şi acesta îi dă o putere deosebită asupra zmeilor, aşa cum au arhanghelii asupra demonilor. Lupta sa este împotriva vrăjmaşilor zmei, personificări ale demonilor, şi reprezintă războiul simbolic cu lumea căzută în puterea forțelor întunericului.

Urmează apoi un război direct cu demonul, care-i fură paloşul, adică puterea, şi-l dă sfetnicului. Capacitatea lui Greuceanu de a se transforma în porumbel, în muscă, în buzdugan reflectă înțelegerea deosebită a poporului nostru față de lumea ce ne înconjoară. Ea este o lume a formelor, ce pot fi schimbate. Cel care este etern este spiritul. El poate, prin puterea lui, să realizeze orice metamorfoză.

Soarele şi Luna sunt simboluri ale conştiinței universale. Ele patronează, ca în balada *Miorița*, o nuntă simbolică dintre spirit, reprezentat prin păstor ca principiu masculin (mirele) şi natură, ca principiu feminin (*„O mândră crăiasă / A lumii mireasă”*). Zmeii le fură pentru a împiedica în mod simbolic lumina, adică spiritul să existe în lume şi să o conducă. Actele lui Greuceanu au astfel sensul de a restabili echilibrul cosmic, pentru a face posibilă existența lumii şi a oamenilor.

În acelaşi timp, el nimiceşte forțele răului, care vor în esență să distrugă lumea. Faptul că el obține jumătate din împărăția lumii, adică a împăratului Roşu, arată restabilirea echilibrului dintre spirit şi lume. Nunta cu fata împăratului Roşu exprimă, ca şi în *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă, unirea dintre spirit şi natură.

Stilul din basmul *Greuceanu* este popular, adică expresiv, bogat, nuanțat, cu mulți termeni dialectali şi regionali, cu expresii ale limbii vorbite, fiindcă oralitatea este o trăsătură caracteristică a stilului popular. Dintre termenii dialectali şi regionali, utilizați în basmul *Greuceanu,* menționăm: *„nămezi", „culă", „cătrănit", „leş", „tartor", „întrolocare", „înfurci", „pasămite", „cuşniță", „răvaş", „stană", „veric", „poticăli", „mangosit", „becisnic", „palavratic", „a tărăgăi", „d-alea", „dete", „trămise", „mumă-sa", „reteza-ți-l-voi", „semeți", „merinde", „ogurliu".*

Oralitatea stilului este cultivată prin multe expresii ale limbii vorbite ca: *„a umbla în sec", „frate de cruce", „îi se înfurci calea", „stană de piatră", „dau din colț în colț", „a scos la bun capăt", „nu toate muştele fac miere".*

Pentru a da expresivitate textului, autorul popular utilizează o serie de procedee stilistice ca: epitete, metafore, comparații, metonimii, simboluri. Exemplificăm cele mai semnificative epitete: *„pasăre cernită", „sfetnicul cel palavratic", „zmeul spurcat", „diavolul şchiop", „împielițaților vrăjmaşi", „semnul de întrolocare".* Dintre comparații şi metafore amintim pe cele mai semnificative: *„mergeau ca săgeata", „repede ca vântul", „nebun de bucurie", „Greuceanu de aur".*

Metonimiile arată substituția cauză-efect: *„Suflă asupra lor şi le dete duh de viață", „de sărea scântei din el", „se prefăcu într-un munte de fier", „începu stana de piatră a tremura", „de-i pârâi oasele".*

Simbolurile concentrează firul narațiunii: *„luna şi soarele", „chipul lui Greuceanu din fier", „se face un porumbel", „cheia este degetul meu cel mic", „cuțitul ruginit", „basmalele vor fi rupte la mijloc".* Hiperbolele au rolul de a impresiona prin exagerarea efectelor: *„se zguduia unul pe altul de se cutremura pământul", „a lovit stana de se cutremura pământul", „cu o falcă în cer şi cu alta în pământ".*

Sunt utilizate, cu efecte expresive, interjecții predicative: *„Ea, înghiorț! înghite", „hâț în sus şi hâț în jos".*

Cultura şi literatura română în Evul Mediu

1. Limbile de cancelarie în Evul Mediu

Limbile de cancelarie în Evul Mediu erau latina, greaca, slavona, în care se oficia cultul religios creştin în mănăstiri, ca aşezăminte de învăţământ, şi instrucţia se făcea în aceste limbi. Limba română, folosită de poporul român, va pătrunde mai târziu în cancelariile domneşti, dar Biserica Ortodoxă Română îşi va asuma rolul de a folosi scrisul şi cititul în limba română, având un rol decisiv în apariţia culturii în limba română.

Limba latină va fi prezentă pe multe inscripţii, dar şi în documente. Astfel, în *Cronica Notarului Anonim* găsim înserat textul în limba latină al răspunsului dat de Menumorut, duce al Bihariei – Crişana, lui Arpad, ducele Hungariei:

„*Spuneţi lui Arpad, ducele Hungariei, domnul vostru. Datori îi suntem ca un prieten la un prieten, cu toate ce-i sunt necesare, fiindcă e om străin şi duce lipsă de multe. Teritoriul însă, ce l-a cerut bunei noastre voinţe, nu i-l vom ceda niciodată, câtă vreme vom fi în viaţă. Şi ne-a părut rău că ducele Salanus i-a cedat un foarte mare teritoriu, fie din dragoste, cum se spune, fie de frică, ceea ce se tăgăduieşte.*

Noi însă, nici din dragoste, nici de frică, nu-i cedăm din pământ nici cât un deget, deşi a spus că are un drept asupra lui. Şi vorbele lui nu ne tulbură inima, că ne-a arătat că descinde din neamul regelui Attila, care se numea biciul lui Dumnezeu. Şi chiar dacă acela a răpit prin violenţă această ţară de la strămoşul meu, acuma însă, graţie stăpânului meu, împăratul din Constantinopol, nimeni nu poate să mi-o mai smulgă din mâinile mele.”

Un document redactat în limba latină este *Memoriul lui Vlad Ţepeş către Matei Corvin,* alcătuit de către Radu Grămăticul, ceea ce dovedeşte că scrisul şi cititul în limba latină s-au continuat în Ţara Românească. Nicolaus Olahus, figură proeminentă a umanismului românesc, scrie în limba latină cartea sa *Hungaria,* în care avem o descriere a Ţării Româneşti, a Moldovei, Transilvaniei, Ţării Someşului, Ţării Crişurilor şi a Ţării Timişului. În ea se arată originea latină a limbii şi a poporului român, unitatea poporului român şi continuitatea românilor în Dacia, adică tezele etnogenezei:

„Românii se spune că sunt colonii romane. Dovada de acest lucru este faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc şi ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părţile acestea... Moldovenii au aceeaşi limbă, religie şi obiceiuri ca şi muntenii."

În limba greacă s-a oficiat cultul religios, s-au realizat unele scrieri ca aceea a lui Stavrinos, vistiernicul lui Mihai Viteazul: *Povestea preafrumoasă a lui Mihai Viteazul. Cronica lui Gheorghe Palamed*, tot în limba greacă, este mai puţin cunoscută, dar s-a păstrat la British Museum.

2. Literatura română în limba slavonă

Scrisul şi cititul în limba slavonă pătrund pe teritoriul nostru în sec. al X-lea, dar abia din sec. al XII-lea avem primele documente scrise.

Filotheiu monahul, un logofăt al lui Mircea cel Bătrân, ne-a lăsat un imn (polieleu), care s-a păstrat sub forma unor copii mai târzii, din sec. al XV-lea.

Grigore Ţamblac vine în Moldova în timpul lui Alexandru cel Bun, ţine un ciclu de şaptesprezece cuvântări, ajunge egumen al Mănăstirii Neamţ, mitropolit în Rusia, de unde se întoarce în Bulgaria. De la el ne rămâne, în limba slavonă, *Cuvânt panegeric al sfântului şi cinstitului mare mucenic Ioan cel Nou,* în care se povesteşte martirajul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, din anul 1300, când a fost ucis de tătari în Cetatea Albă, în urma intrigilor catolicului Rietz, căruia i-a arătat cât sunt de rătăciţi catolicii de la adevărata credinţă.

Cronica lui Ştefan cel Mare s-a păstrat la München, într-o traducere în limba germană. A fost dusă de o solie în Germania, pentru a cere venirea unui medic german, care să-i trateze rana de la picior.

Letopiseţul de la Bistriţa cuprinde, în afară de cronica lui Ştefan cel Mare, şi o alta mai mare, care începe de la descălecatul Ţării Moldovei (1359) şi ajunge până la urcarea pe tron a lui Ştefan cel Mare.

Letopiseţul de la Putna s-a păstrat într-un grup de cronici la Kiev şi a scris-o călugărul Isaia, de la Mănăstirea Slatina. Este o copie a originalului de la Putna.

Cronica anonimă s-a păstrat într-o colecţie de cronici ruseşti. Este o variantă a cronicii de la Putna, dusă de solii lui Ivan al III-lea, cneaz al Moscovei, care avea un fiu căsătorit cu Elena, o fiică a lui Ştefan cel Mare.

Cronica moldo-polonă a fost scrisă la curtea lui Alexandru Lăpuşneanul, de un cunoscător al limbii polone (probabil un sol, Brzeski Nicolae, trimis al regelui Sigismund August). Cuprinde vechile cronici ale Moldovei, urmate de cronica lui Macarie.

Cronica lui Macarie este scrisă de un călugăr cu acest nume, care ajunge egumen de Neamţ, apoi episcop de Roman în timpul lui Petru Rareş. Scrie din porunca lui Petru Rareş. Reia cronica de la Putna, la care adaugă evenimentele domniei lui Bogdan cel Orb şi continuă cu evenimente din timpul lui Ştefăniţă, nepotul lui Ştefan. Domnia lui Petru Rareş este prezentată vag, fără date precise. Cronica se încheie cu anul 1541.

Cronica lui Eftimie a fost scrisă de Eftimie, egumen al Mănăstirii Neamţ. El scrie din porunca lui Alexandru Lăpuşneanul. Eftimie a fost episcop în Transilvania. Continuă cronica de la Petru Rareş, arată toate abuzurile fiului

acestuia Iliaş, care s-a turcit, jefuind ţara. Îl descrie în culori favorabile pe Alexandru Lăpuşneanul, ca domn evlavios, bun, milos, ctitor al Mănăstirii Slatina.

Cronica lui Azarie care a fost călugăr, probabil, la Mănăstirea Golia, reia cronicile Moldovei de la descălecat, apoi o adaugă pe aceea a lui Macarie şi o parte proprie până la urcarea pe tron a lui Petru Şchiopul, din porunca căruia scrie.

Toate aceste cronici au alcătuit izvoarele marilor cronicari moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, dar şi primele modele narative.

3. *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*

Neagoe Basarab, ctitor al Mănăstirii Curtea de Argeş şi al Mitropoliei din Târgovişte, a dorit să pună bazele unei culturi naţionale în spirit renascentist. Cartea sa a fost redactată în limba slavonă, pe care evlaviosul, instruitul şi patriotul domn o cunoştea.

Cartea are unsprezece părţi şi cuprinde sfaturi cu caracter politic, militar, dar şi un mod de a modela în spiritul moralei creştine. El utilizează în acest sens *Oglinzile domnitorilor* şi *Ceasornicul domnilor,* modele bizantine, imitate de literaturile în limba slavă.

În prima parte, Neagoe sfătuieşte pe fiul său să păzească poruncile lui Dumnezeu, căci nu-i va fi de nici un folos sprijinul împăraţilor lumii, pe când ajutorul lui Dumnezeu îl va scoate din toate necazurile. Se folosesc argumente din viaţa regilor Saul şi David, din viaţa sfinţilor Constantin şi Elena, din romanul popular *Varlaam şi Ioasaf*. Se introduc parabole ca cea a privighetorii, a celor două coşciuge, a celor trei prieteni.

În partea a doua sunt cuprinse sfaturi cu privire la guvernare, dar începe cu două capitole, având un conţinut religios: unul referitor la cinstirea sfintelor icoane şi altul referitor la iubirea lui Dumnezeu. Cel mai liric capitol este o meditaţie pe tema *fortuna labilis,* provocată de mutarea osemintelor mamei sale şi a copiilor săi în criptele de la Argeş. El îl sfătuieşte pe fiul său să cultive cu grijă grădina boierilor şi a slujitorilor săi. Îl învaţă cum să primească solii, cum să facă judecăţile, cum să înlăture pizma şi răzbunarea, cum să fie milostiv şi îndurător, cum să organizeze armata pe câmpul de luptă.

Cartea se încheie cu o rugăciune, cu acel „cuvânt de iertare”, pe care domnul îl adresează fiilor săi.

Sâmburele acestei cărţi îl formează ideea monarhiei absolute de drept divin, specifică lumii feudale. Principiile de guvernare au la bază morala creştină. Funcţiile în stat să le dea după vrednicie şi să le cumpănească bine. Discreţia, prudenţa, răbdarea, înţelepciunea să fie reguli de conduită. Când primeşte soli, Curtea şi domnul să fie împodobiţi de gală. Domnul să nu răspundă nimic solului, să se sfătuiască cu boierii, să se roage Mântuitorului şi Maicii Preacurate să-i dea gândul cel bun, să-l discute cu boierii şi apoi să-l comunice solului. Sunt inserate fragmente din omiliile lui Ioan Hrisostomul şi din Simion Monahul.

4. Renaşterea şi Reforma – ecourile lor în spaţiul carpato-dunărean

Renaşterea este un curent european, determinat de redescoperirea valorilor culturilor şi civilizaţiilor antice, care puneau în centrul lor omul, şi nu pe Dumnezeu. Această nouă concepţie – omul ca centru al universului – a dus la apariţia Umanismului, la crearea unei culturi şi literaturi laice. În Moldova şi Ţara Românească avem câteva momente semnificative ale Renaşterii, datorită activităţii unor domni luminaţi şi patrioţi.

Ştefan cel Mare a fost şi un ctitor de cultură. În timpul său se construiesc cetăţi, mănăstiri şi alte edificii. Apare stilul moldovenesc, bine reprezentat de mănăstirile din Bucovina, dar mai ales de Mănăstirea Voroneţ. Este scrisă cronica Ţării Moldovei.

Activitatea lui va fi reluată de alţi voievozi, dintre care cel mai de seamă este Vasile Lupu, în timpul căruia se zideşte monumentul de la Trei Ierarhi din Iaşi, se întemeiază Şcoala Vasiliană, îşi începe activitatea o tipografie, apare *Pravila aleasă*, se introduce limba română în cancelaria domnească. Activitatea mitropolitului Varlaam dă o deosebită strălucire epocii domniei lui Vasile Lupu.

În Ţara Românească, domnul Neagoe Basarab zideşte Curtea de Argeş, scrie *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Dintre cei mai luminaţi domni munteni îl amintim pe Constantin Brâncoveanu, care ctitoreşte Mănăstirea Horezu, construieşte palatul Mogoşoaia; apare stilul brâncovenesc, se începe munca pentru traducerea şi tipărirea *Bibliei de la Bucureşti.*

Reforma a fost o mişcare contestatară religioasă împotriva bisericii catolice, care impunea o dictatură asupra ţărilor din Apusul Europei. Ecoul acestei mişcări în ţările române a constat în traducerea şi tipărirea cărţilor de cult în limba română, introducerea limbii române în oficierea cultului religios, în apariţia primelor elemente de viaţă culturală şi literară în limba română.

5. Textele rotacizante

Textele rotacizante sunt primele traduceri de texte religioase în limba română, care s-au păstrat. Se numesc aşa, fiindcă se caracterizează prin prezenţa fenomenului fonetic al rotacismului, adică a folosirii consoanei **r** în locul consoanei **n** între două vocale (*lumiră* pentru lumină, *bire* pentru bine), în cuvintele de origine latină.

Fenomenul este prezent şi astăzi în Bucovina, unde au fost găsite. Teoria că ele ar aparţine zonei Maramureşului, unde este prezent rotacismul, nu este un argument. În Maramureş nu au existat mănăstiri, focare de viaţă spirituală, ca în Bucovina. Elementele ardeleneşti, prezente în aceste texte, au o explicaţie foarte simplă. Este atestată prezenţa, în satul Voroneţ, a unor grupuri de români, refugiaţi din Ardeal, din cauza violentelor persecuţii maghiare.

Textele rotacizante sunt: *Codicele Voroneţean, Psaltirea Scheiană, Psaltirea Voroneţeană, Psaltirea Hurmuzachi.*

Codicele Voroneţean a fost descoperit la Mănăstirea Voroneţ, în 1871, de către Grigore Creţu. El cuprinde partea de la sfârşitul Sfintei Evanghelii, Faptele Apostolilor şi trei epistole, una a Sfântului apostol Iacov şi două ale Sfântului

apostol Petru. Textul a fost publicat pentru prima oară în 1885. Originalul se păstrează la Biblioteca Academiei Române.

Psaltirea Scheiană a fost donată Academiei Române de Sturza Scheianu. Cuprinde *Psalmii lui David*, *Rugăciunea Anei*, *Cântarea lui Moise*, *Cântarea Sfintei Fecioare*. Are 530 de pagini.

Psaltirea Voronețeană a fost găsită de Simion Florea Marian. Se află la Academia Română. Ea dă în paralel textul slavon şi traducerea românească. A fost publicată de Ovid Densusianu.

Psaltirea Hurmuzachi a fost donată Academiei Române de Eudoxiu Hurmuzachi. Este o traducere deosebită de celelalte.

Textele rotacizante se disting printr-o serie de particularități ale limbii:

– prezența rotacismului: genune>*gerure*, tine>*tire*, rugăciune >*rugăciure;*

– folosirea lui **gi** pentru **j**: gioc, giude, gios;

– contragerea diftongului **oa**: nopte, totă, morte (ca în Ardeal);

– păstrarea lui **n** urmat de **i**: întâniu, spuniu, vulponiu;

– păstrarea lui **u** final: domnu, împăratu (îl găsim şi azi în Bucovina);

– păstrarea unor cuvinte latine, azi dispărute din limbă: ariră, agru, gerure, gintu, măritu (mire), vărgură (fecioară), fămeaie (familie);

– cuvinte cu sensuri vechi: codru–munte, săruta–salutare, strat– aşternut, cumplit–sfârşit, giudeț–judecată.

Concluzii

Textele rotacizante:

a) conservă forme de trecere de la latina populară la limba română;

b) păstrează cuvinte din limba latină, azi dispărute;

c) arată influența limbii slave asupra limbii române;

d) arată efortul cărturarilor români de a introduce limba română în oficierea cultului religios;

e) au constituit punctul de plecare pentru tipăriturile făcute de diaconul Coresi şi pentru alte traduceri şi tipărituri în limba română.

6. Primele tipărituri în limba română

Primele tipărituri în limba română – *Liturghier* (1508), *Octoich* (1510), *Evangheliar* (1512) – sunt realizate de călugărul sârb **Macarie,** la Târgovişte, cu ajutorul unei tipografii, cumpărată de la Veneția de Radu cel Mare.

Dimitrie Liubavici tipăreşte, la Târgovişte, începând cu 1547, câteva cărți: *Molitfelnic, Evangheliar, Apostol, Triod – Penticostar.*

Filip Moldoveanu tipăreşte, în 1544, la Sibiu, *Catehismul luteran.*

Diaconul Coresi tipăreşte, la Braşov, cu ajutorul judelui Hans Benkner, care avea o fabrică de hârtie, mai multe cărți în limba română şi altele în slavonă. Dintre cele tipărite în limba română menționăm: *Catehismul* (1559), *Tetraevangheliarul* (1561), *Lucrul apostolic* (1563), *Cazanie şi Molitvelnic* (1564), *Liturghier* (1570), *Psaltire* (1570), *Psaltirea slavo-română* (1577), *Pravilă* (1570 – 1580), *Evanghelie cu tâlc* (1581).

Cărțile tipărite de diaconul Coresi au avut o mare circulație şi au pus bazele limbii române literare vechi.

Palia de la Orăştie (1582) este tipărită de Şerban, fiul lui Coresi. Cuprinde primele două capitole din Biblie: Creaţiunea (Bitia) şi **I**eşirea (**I**shodul). Traducerea s-a făcut după un text latin.

7. Primul document laic în limba română – *Scrisoarea boierului Neacşu*

Scrisoarea boierului Neacşu către Hans Benkner, judele Braşovului (1521) este unul din puţinele documente păstrate. Se mai pot menţiona: *Scrisoarea lui Cocrişel*, ostaş al lui Mihai Viteazul la 1600, *Scrisoarea lui Ştefan cel Mare,* trimisă principilor europeni după victoria de la Vaslui.

Spre deosebire de alte texte, scrisoarea boierului Neacşu are o limbă fluentă, presărată de expresii slavone (**I** pak, za), care dovedesc o anumită deprindere a scrisului în limba română. Prin ea, boierul Neacşu din Câmpulung (*Dălgopole*) îl înştiinţează pe Hans Benkner, judele Braşovului, de o eventuală incursiune a turcilor în nordul Dunării.

Textul atestă unele particularităţi ale limbii române folosite în acea vreme, particularităţi pe care le menţionăm:

– păstrează forme vechi ale unor substantive ca: *ţeară*, *corabii*, *omin* pentru oameni, dar şi *umin*;

– conservă **u** final (*cumu*) şi formele vechi ale unor prepoziţii: *den, pre, pren*;

– foloseşte forme vechi ale pronumelui: *loi* (lui), *tote* (toate), *miu* (meu), *ceale* (acele);

– păstrează elementele slavone în formulele de introducere şi încheiere.

Contribuţia literaturii religioase la formarea limbii şi literaturii române

1. Literatura apocrifă, hagiografică şi a romanelor populare

Literatura apocrifă păstrează documente, care arată răspândirea unor legende cu caracter religios, cum sunt: *Legenda lui Adam şi Eva, Lupta lui Satana cu arhanghelul Mihail, Disputa Mântuitorului cu Satana, Apocalipsul Sfântului apostol Pavel, Călătoria Maicii Domnului în iad, Moartea lui Avram, Legenda Duminicii, Legenda Sfintei Vineri, Legenda Sfântului Sisinie.*

Au avut o mare circulație romanele populare: *Alexandria*, *Varlaam şi Ioasaf*, *Archirie şi Anadan*, precum şi *Viața Sfântului Nifon,* scrisă de Gavril Protul.

2. Mitropolitul Varlaam – *Carte românească de învățătură*

Cartea românească de învățătură a Mitropolitului Varlaam cuprinde 74 de predici, în care, plecând de la textul Sfintei Evanghelii, se dau sfaturi privitoare la îndepărtarea viciilor şi patimilor, de ajutorarea aproapelui.

Sunt introduse legende hagiografice, precum cele despre sfinții Gheorghe, Dimitrie, Petru şi Pavel, Ioan cel Nou, sfânta Paraschiva, preluându-le din *Cazania,* tradusă de Udrişte Năsturel, sau din *Cazania* lui Coresi. Mitropolitul Varlaam foloseşte o limbă curățită de expresiile slave, având la bază limba populară, cu fraze pline de expresii plastice, dovedind talent literar. Redăm un scurt fragment spre ilustrare:

„Ce easte frica războiului: Două oşti stau împotrivă cu arme într-armați. Săbiile strălucesc, săgețile acopăr soarele, sângele se varsă pe pământ ca păraiele. Trupurile voinicilor zac ca snopii în vremea secerei."

El are un rol important în formarea limbii române literare vechi, fiindcă scrie pentru întreaga „seminție românească" într-un stil literar.

Activitatea sa este bogată şi cuprinde următoarele scrieri: *Cele şapte taine, Răspunsul la catehism, Pravila* (1646). În *Cele şapte taine* arată că mântuirea se face prin ele. Se explică necesitatea unor canoane pentru diferitele păcate. Cartea *Răspunsul la catehism* combate tezele protestante din *Catehismul luteran,* tipărit în 1544 la Sibiu, pe care îl găseşte la Udrişte Năsturel. *Pravila,*

tipărită în 1646, introduce limba română în cancelaria domnească, este o replică la *Pravila* tipărită la Govora, de către Matei Basarab.

Varlaam reprezintă cel mai bine momentul de înflorire a culturii din Moldova în timpul lui Vasile Lupu.

3. Mitropolitul Dosoftei – *Psaltirea în versuri* (1673)

Dosoftei are ca model pe Ian Kochanowski, care tradusese *Psaltirea* în limba polonă. Traducerea *Psaltirii* i-a cerut multă muncă, fiindcă o prelucrează cu ritmul, rima, metrica poeziei populare şi dă o culoare de specific naţional temelor biblice. El foloseşte expresii ca: *„descălecarea moşiei", „urice", „caftane", „bucine din corn de bour"*. Face efortul de a adapta limba română la problemele limbajului poetic şi dovedeşte capacitatea limbii române pentru o activitate literară. El face paşi importanţi pentru introducerea limbii române în oficierea cultului creştin ortodox. Imaginile folosite creează o stare afectivă pentru receptarea mesajului religios: *„Am mâncat pâine cu zgură / Şi lacrimi în bătătură / De faţa mâniei Tale", „În ce chip doreşte cerbul de fântână / Cându-l strânge setea de-l arde-n plămână / Sufletul meu, Doamne, aşa Te doreşte".*

Unii psalmi, în urma versificaţiei populare, au pătruns în colinde, în cântecele de stea, în dramele populare ca *Vicleemul*. Pentru talentul său literar, el este considerat primul poet cult din literatura noastră.

Vieţile Sfinţilor cuprinde traduceri din greceşte şi sârbeşte ale unor legende hagiografice. În prima parte cuprinde legende referitoare la Domnul Iisus, la Maica Domnului, la apostoli. De exemplu, ne povesteşte felul în care Domnul Iisus îşi imprimă chipul pe o năframă şi i-o trimite lui Avgar. Acesta se vindecă, închinându-se la icoana Domnului. În partea a doua se cuprind legende ale martirilor şi asceţilor, având ca idee centrală ajutorul dat de Domnul Iisus. Astfel, sfântul Tars este pus într-un sac cu vipere şi aruncat în mare. Este scos de îngeri şi merge pe valuri. Sunt cuprinse legendele sfinţilor Alexie, Eustaţiu, a celor şapte coconi din Efes, a sfintei Tecla.

4. Mitropolitul Antim Ivireanul – *Didahiile*

Didahiile sunt o suită de predici cu caracter moralizator, în care apar accente critice cu privire la lăcomia turcilor. Antim Ivireanul se consideră un doctor sufletesc şi de aceea face din literatură o armă ideologică creştină, folosind imagini pline de tâlc:

„Şi când ieşim de la biserică să nu ieşim deşerţi, ci să facem cum face ariciul, că după ce merge la vie, întâi se satură el de struguri şi apoi scutură viţa de cad boabele pe jos şi se tăvăleşte pe jos de se înfig în ghimpii lui şi duce şi fiilor."

Didahiile au un stil vioi, idei precise, un accentuat spirit critic la adresa moravurilor şi instituţiilor epocii. Ele sunt pagini de literatură realistă, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt luate din viaţa socială. Antim Ivireanul le spune boierilor cum trebuie să fie supuşi domnului. Remarcă năravul urât al înjurăturilor, critică obiceiul de a se duce la cârciumi. Combate lipsa de evlavie, făţărnicia, luxul boieroaicelor, lupta dintre partidele boiereşti, lipsa de patriotism. Va fi victima atitudinii sale patriotice, fiind ucis puţin timp după Constantin Brâncoveanu. A introdus limba română în toate momentele ritualului ortodox. A tradus şi tipărit multe cărţi. A fost canonizat de Biserica Ortodoxă ca mucenic.

5. Mitropolitul Simion Ştefan – *Noul Testament de la Bălgrad*

Personalitatea lui Simion Ştefan se exprimă prin cele două cărţi, tipărite la Bălgrad (Alba Iulia), sub îngrijirea sa: *Noul Testament* (1648) şi *Psaltirea* (1651).

Traducerea *Noului Testament* s-a făcut după metoda comparativă, folosindu-se septuaginta şi traduceri în greacă, slavă, maghiară. Pentru realizarea traducerii s-au adoptat neologisme, cărora li s-a dat o haină românească: sinagogă, iotă, canon, areopag, teatron, ceea ce este o dovadă că s-a folosit textul septuagintei. Textul are 23 de predoslovii la fiecare din cărţile Noului Testament. Ele au fraze concise, clare şi aparţin, după stil, aceluiaşi autor. În *Predoslovie*, adică în cuvântul introductiv, Simion Ştefan pune problema limbii române unitare, fiindcă era conştient de unitatea poporului român:

„Bine ştim că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni, carii umblă în toate ţările, aşa şi cuvintele acelea sunt bune, care le înţeleg toţi.”

El remarcă diferenţele dialectale şi rolul cărturarilor în modelarea limbii. Alături de *Cazania* lui Varlaam, de *Psaltirea* lui Dosoftei, textul *Noului Testament* a stat la temelia formării limbii noastre literare. În acelaşi timp, predosloviile şi notele laterale pot fi considerate primul manual de exegeză teologică. Textul a fost preluat în *Biblia de la Bucureşti,* fiindcă, aşa cum spunea mitropolitul Andrei Şaguna: *„Limba Bibliei pentru un popor numai odată se poate face.”*

6. *Biblia de la Bucureşti*

Biblia, apărută în 1688, este un monument al limbii române literare. S-a folosit pentru redactarea textului, traducerea făcută de spătarul Nicolae Milescu, după o ediţie în limba greacă (Frankfurt, 1597), *Biblia,* tipărită la Anvers (1595), *Biblia* de la Ostrog (1581). Revizia textului au făcut-o mitropolitul Dosoftei, patriarhul Ierusalimului Dosithei, Mitrofan, episcop de Huşi, Ghermano de Nyssis, directorul Academiei din Constantinopol, fraţii Şerban şi Radu Greceanu.

Textul este realizat într-o limbă română literară unitară, folosindu-se atât elementele graiului muntean, formele impuse de cărţile religioase tipărite în Moldova, precum şi de literatura istoriografică din sec. al XV-lea – al XVII-lea. Este cea dintâi operă de unitate naţională, în acel domeniu moral, de unde pleacă pe urmă toate celelalte forme de activitate socială. *Biblia de la Bucureşti* este o operă monumentală, care sintetizează efortul îndelungat al cărturarilor români de a scrie, citi şi oficia cultul religios ortodox în limba română. Nicolae Cartojan, în *Istoria literaturii române vechi,* arăta: *„Prin Biblia de la Bucureşti se pune în circulaţie o limbă literară, care reprezintă sinteza eforturilor tuturor scriitorilor ecleziastici români de până atunci şi se deschide calea, pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu.”*

Contribuţia literaturii istoriografice la formarea limbii şi literaturii române

1. Grigore Ureche – *Letopisețul Țării Moldovei – de când s-au descălecat țara şi de cursul anilor şi de viața domnilor carea scrie de la Dragoş Vodă până la Aron Vodă (1359 – 1594)*

a) Originalul cronicii nu s-a păstrat, dar avem copii făcute de Simion Dascălul, Misail Călugărul şi Axinte Uricarul.

Grigore Ureche a cunoscut o serie de izvoare interne: *Cronica lui Ştefan cel Mare, Cronicele* lui Macarie, Eftimie şi Azarie, *Cronica Poloniei* a lui Ioachim Bielski, *Letopisețul moldovenesc*, de Eustratie Logofătul, *Cosmografia,* de Gerard Mercator, *Cronograful* lui Manasses. El utilizează termeni arhaici, din limbile slavă, turcă, greacă: *adet* – obicei, *a astruca* – a îngropa, *brudiu* – tânăr, *crijeci* – cruciați, *dabilă* – bir, *ferință* – apărare, *a hălădui* – a se salva, *ocină* – moşie, *olăcar* – curier, *țenchi* – sfârşit, *volnicie* – libertate, *predoslovie* – introducere.

Grigore Ureche, alături de Miron Costin şi Ion Neculce, întemeiază genul epic, din care a evoluat romanul istoric de mai târziu. El reconstituie, din informații izolate, disparate, unitatea unei epoci, într-un stil personal. Povestirea lui Grigore Ureche nu este ficțiune, ci un gen de literatură de factură istorică, fiindcă intenția lui este de a ne prezenta istoria aşa cum s-a desfăşurat, o istorie evocată, şi nu una trăită direct. Cronica este o reconstrucție, căreia i se dă un sens global educativ-umanist, ceea ce înseamnă creație, intenții patriotice. Modelul narativ este organizat pe nuclee, legate între ele printr-o viziune generală, moralizatoare. Cronica are aspectul unei povestiri de tip mozaicat, pentru că eroii şi evenimentele nu au continuitate. Eroii sunt caracterizați printr-o expresie: Rareş – *„păstorul cel bun”*, Alexandru cel Bun are *„darul de înțelepciune”*, Petre Şchiopul – *„domn de cinste”*, *„o matcă fără ac”*.

b) Portretul lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este o pagină de literatură. Domnul este un model de vitejie şi înțelepciune. El este eroul luptei pentru apărarea ființei naționale, este conştiința națională personificată, este un prototip al principelui.

Portretul începe cu o antiteză între trăsăturile fizice (*„om nu mare de stat”*) şi cele spirituale. Domnul este văzut obiectiv: rațional, echilibrat (*„amintrelea era*

om întreg la fire"), dar şi *„mânios şi degrabă vărsătoriu de sânge"* faţă de boierii nesupuşi. Era harnic (*„neleneşu"*), bun organizator (*„unde nu gândeai acolo îl aflai"*), strateg (*„la lucru de războaie meşter"*), era viteaz şi curajos (*„unde era nevoie, însuşi se vârâia"*), era tenace şi perseverent (*„şi unde-l biruiau alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-se căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor"*). Unitatea dintre domn, popor şi ţară este subliniată afectiv: *„Iară pre Ştefan Vodă l-au îngropat ţara cu multă jale şi plângere în mânăstire la Putna"*.

Imaginea domnului este proiectată într-un spaţiu al mitului, fiindcă el pare a ţine un echilibru al universului, încât la moartea lui se declanşează stihiile: *„au fost ploi grele şi povoaie de ape şi multă înecare de ape s-au făcut"*. Domnul este un părinte, ţara este o familie: *„atâta jale era de plângea toţi ca după un părinte al său"*. Modelul eroului se împleteşte cu cel al sfântului*: „îi zicu sveti Ştefan Vodă nu pentru sufletul ce iaste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejeşti"*. Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost şi un om politic, care a înţeles problemele sociale şi politice, de aceea, fiind pe patul de moarte, *„chemat-au vlădicii şi toţi sfetnicii săi, boierii cei mari şi alţi toţi câţi s-au prilejitu arătându-le că nu vor putea ţinea ţara, cum au ţinut-o el"*. Împletirea modelului eroului cu forţele supranaturale intră în concepţia astrologică a umanismului Europei de Est şi este determinată de războaiele neîntrerupte. Eroul este excepţional, are o tentă romantică *„câtu n-au fost aşa nici odinioară"*, dar şi realist prin ancorarea lui în problemele supravieţuirii fiinţei naţionale: *„au datu învăţătură să se închine turcilor".*

Cronica lui Grigore Ureche conservă universul mental al omului culturii româneşti din prima jumătate a secolului al XVII-lea şi utilizează stilul narativ, care face primii paşi pentru a se desprinde de cel oral. El întemeiază, sub raportul limbii literare, o tradiţie, care va fi continuată de Miron Costin, Ion Neculce şi va fi valorificată apoi de Costache Negruzzi, iar mai târziu de Mihail Sadoveanu.

Interpolările lui Simion Dascălul, care introduce în textul cronicii o legendă şovină maghiară, că românii sunt urmaşii tâlharilor de la Râm, daţi în ajutor unui crai maghiar Laslo sau Laslău, nu are niciun temei. Nu a existat acest crai, iar la momentul venirii hunilor, Imperiul Roman încetase să mai existe de şase secole. Ea va fi dezbătută de Miron Costin în *De neamul moldovenilor* şi de Dimitrie Cantemir în *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor.*

2. Miron Costin – *Letopiseţul Ţării Moldovei – de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul din Ţara de Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Ţara de Gios, în oraş în Iaşi, în anul de la ridicarea lumii 7183, eară de la naşterea Mântuitorului lumii lui Hristos 1675*

Intenţia lui Miron Costin era aceea de a scrie un Letopiseţ întreg al Moldovei, *„de la descălecatul ei cel dintâi, carele au fost de Traian împăratul"*, însă *„cumplitele vremi"* nu i-au îngăduit să-şi împlinească proiectul.

Letopiseţul cuprinde povestirea istoriei Moldovei de la Aron Vodă (1595) la Dabija Vodă (1661). Este un document de epocă, dar şi o frescă narativă despre o istorie crudă, despre moravurile politice, despre tragedia Moldovei. Sursele de informare sunt orale – povestirile boierilor bătrâni, care au participat

la evenimente ca *„om de poveste”*. Are un stil instruit, cultivat, cu idei universal valabile. A utilizat, probabil, şi *Honograful leşesc.*

Limba cronicii lui Miron Costin are ca model limba vie a poporului, cu o construcție savantă a frazei, care arată influența limbii latine, cu verbul la sfârşitul propoziției, cu o logică a ideilor. Fraza este amplă şi cu imagini plastice: *„biruit-au gândul”*, *„se sparie gândul”*, *„iaste inimii durere”*, *„țara înlăcrimată”*, *„cumplite vremi”*, *„om de poveste”*. Foloseşte cuvinte care azi au dispărut din limbă: „*a amirosi*” – a simți, „*cumpănă*” – primejdie, „*dodeială*” – hărțuială, „*a hălădui*” – a scăpa, „*îmă*” –mamă, „*leato*”– an, „*a se legăna*” – a sta la îndoială, „*lunecos*” – nesigur, „*fără nădejde*” – pe neaşteptate, „*a prepune*” – a bănui, „*a se prileji*” – a se întâmpla, „*țenchi*” – sfârşit, „*vâlfă*” – fală, „*răpitor*” – aprig. Introduce neologisme din limba latină: „*astronomie*”, „*cometă*”, „*canțeliar*”, „*comisar*”, „*gheneral*”, „*senator*”, „*țărămonie*”.

Miron Costin este mai întâi un scriitor şi apoi un istoric, fiindcă pagina textului este elaborată ca stil şi ideație. El comentează, prin maxime şi cugetări, viața din Moldova. Elogiază cartea *„că nu este alta şi mai frumoasă şi mai de folos în toată viața omului zăbavă, decât cetitul cărților”*.

Miron Costin este un creator de atmosferă retrăită prin actul povestirii, în care îl atrage pe cititor. Istoria, oamenii şi țara sunt ruinate, totul e un infern, din care scapă doar un *„om de poveste”*. Este un naufragiu al omului şi al culturii. El contemplă *„paradisul devastat al Moldovei”* cu durere, aşa cum o va face şi M. Sadoveanu în romanul *Zodia Cancerului.*

Modelul narativ al cronicii lui Miron Costin este al unei povestiri cu idei, ca o meditație pe tema *fortuna labilis*. Prin cele 40 de maxime şi aforisme, avem o esențializare a evenimentelor, se exprimă ideea ascunsă în povestire. Narațiunea îşi află punctul de pornire în adevărul maximei. Istoria devine un spectacol tragic, într-un stil preromantic, demn de un povestitor meditativ ca M.Sadoveanu.

Structura narativă este liniară, cu puține digresiuni. El introduce analiza psihologică, portretul moral, dramatizarea acțiunii, ca în episodul căderii domnului Vasile Lupu. Logofătul Ştefan Gheorghe vine cu *„fața scornită de mâhniciune”* şi cere voie domnului să plece *„că îi este giupâneasa spre moarte”*. Domnul îi urează *„să afle lucrul spre voia sa”*. Comentariul *„Neştiutor gândul omului spre ce meneşte!”* este meditativ, dar şi ironic. Ştefan Gheorghe pleca la Bogdana, ca să vină cu oşti din Muntenia şi Transilvania şi să-l schimbe din domnie pe Vasile Lupu. Boierii Ciogoleşti şi serdariul Ştefan sunt arestați pentru participarea la complot. Punctul culminant este executarea lor. Comentariul este o concluzie: *„Iară osânda trage la plată”*. Vasile Lupu fuge spre Hotin. Atmosfera este specifică, ca în romanul lui Mihail Sadoveanu *Nunta domniței Ruxandra*. Drama se bazează pe gesturi de mare adevăr psihologic, legat cu subtilități şi nuanțe.

Cronica lui Miron Costin aduce un moment de început al artei narative în literatura noastră.

De neamul moldovenilor şi din ce țară au eşit strămoşii lor este o scriere polemică, în care combate *„basna”* lui Simion Dascălul şi lămureşte originile neamului. În *Predoslovie,* el arată răspunderea celui care scrie: *„Nici este şagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea este un lucru vecinicu. Când*

ocărăsc într-o zi pre cineva este greu a răbda; dară în veci? Eu voi da samă de ale mele, câte scriu".

Patriotismul este exprimat prin susținerea tezelor etnogenezei: romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, continuitatea românilor în Dacia, unitatea poporului român. El are convingerea că scrisul trebuie să slujească adevărul, că istoria şi literatura au un rol educativ, că a scrie este un act de răspundere în fața istoriei. Lucrarea urma să aibă şase capitole. În primul capitol este descrisă Italia, în capitolul al doilea – evoluția Imperiului Roman, în capitolul al treilea se prezintă Dacia, în capitolul al patrulea – războaiele purtate de Traian şi colonizarea Daciei. În capitolul al cincilea urma să se vorbească despre limba, credința creştină, portul, numele poporului român. Uciderea sa timpurie (1691), sub bănuiala că ar fi participat la un complot împotriva lui Constantin Cantemir, opreşte activitatea sa creatoare.

Şi prin celelalte scrieri ale sale: *Cronica Țării Moldovei şi a Munteniei,* scrisă în limba polonă*, Despre Moldova şi Țara Românească* – poem în limba polonă, *Viața lumii* – poem ce are în centru motivul *fortuna labilis*, Miron Costin se dovedeşte cea mai luminată minte a epocii din Țara Moldovei.

În prefața poemului *Viața lumii,* el se consideră poet fondator în limba română.

3. Ion Neculce – *Letopisețul Țării Moldovei – de la Dabija Vodă (1661) la Nicolae Mavrocordat (1743)*

În *Predoslovie*, el promite să fie obiectiv, adevărul făgăduit fiind adevărul privirii sale asupra istoriei. Accentul cade pe propriile informații: *„singur dintru a sa ştiință cât s-au tâmplat de au fost în viața sa"*. De aceea legendele şi informațiile nesigure le adună în *O samă de cuvinte,* fiindcă doar cea referitoare la Dumbrava Roşie şi cea cu aprodul Purice le considera că ar putea fi reale.

Miezul istorisirii lui Ion Neculce îl formează domnia lui Dimitrie Cantemir, care devenise *„blând şi bun către toți"*. Acesta realizează o alianță cu Petru cel Mare. Venirea lui Petru cel Mare la Iaşi este prilejul pentru cronicar de a-şi arăta măiestria în arta portretului: *„Împăratul era un om mare, mai înalt decât toți oamenii, iară nu gros, rotund la față şi cam smad, oacheş şi cam arunca câteodată din cap fluturând"*.

Nucleele povestirii sunt formate din informațiile referitoare la evenimentele unei domnii. Ordinea narativă este cronologică, dar cultivă şi anticipația. Cronicarul este atras de evenimentele spectaculoase ca lovitura de stat a țarinei Elisabeta sau salvarea hatmanului Buhuş, care se agață de coada unui cal şi este salvat de Constantin Cantemir, căftănit pe ascuns, face o farsă lui Dumitraşcu Vodă, punând să-i scrie *„cărți cu vicleşug"*, că-i aduce caftan de reînnoire a domniei. În loc de caftan, îi citesc *„firmanul de mazilire"*. În timp ce poporul aruncă cu pietre după domnul mazilit, el puse *„de dzâce surlele şi trâmbițeli şi bate tobele"*, iar cronicarul comentează ironic: *„cu această cinste frumoasă au ieşit ... din Moldova"*. Ion Neculce foloseşte expresii, care fac din el un mare povestitor: *„plânge de se risipie"*, *„s-au strâns ca puii de potârniche"*.

O samă de cuvinte cuprinde 42 de legende, *„audzite din om în om"*, *„de oameni vechi şi bătrâni"*, şi în *Letopiseț* nu sunt scrise. Rolul lui Ion Neculce

este de a transforma povestirea orală în povestire scrisă. Textul are secvenţe cu eroi şi întâmplări mereu schimbate. El le aşază separat, la începutul cronicii.

Unele legende au un caracter ritualic, ca legenda întemeierii Mânăstirii Putna, unde locul alegerii se stabileşte după un ritual arhaic. Altele sunt un fel de roman concentrat, ca ascensiunea lui Ghica Vodă la tron sau aventurile lui Nicolae Milescu Spătarul. Acesta ajunge sfetnic al ţarului din Rusia, este trimis cu o misiune la împăratul Chinei, de unde se întoarce cu multe lucruri rare. Este jefuit de boierii ruşi şi închis. Este scos de Petru cel Mare şi repus în drepturi. El ne lasă prima carte de călătorii din Europa – *De la Moscova la Pekin –,* dând ştiri despre împărăţia Chinei înainte de Marco Polo. Ion Neculce face un frumos portret mitropolitului Dosoftei, dovedindu-se un scriitor autentic. El înţelege cu mintea şi cu inima, pune pe cititori în situaţia de a trăi şi ei cele povestite de dânsul. Antonie Ruset este chinuit de turci după mazilire, într-un mod satanic: *„L-au închis turcii şi l-au bătut şi l-au căznit cu fel de fel de cazne. Pân'şi tulpanuri subţiri îl făce de înghiţie şi apoi le trăgea înapoi de-i scote maţele pe gură"*.

Ion Neculce procedează ca un regizor preocupat de efectul, pe care trebuie să-l producă scena înfăţişată. În legenda 37, Grigore Ghica îşi reîntâlneşte prietenul din copilărie, devenit vizirul Chipriolul, într-o scenă definitorie pentru trăsăturile de caracter ale eroilor. El ştie să surprindă şi scene de psihologie colectivă, ca în lupta de la Varadia: *„şi-aşa s-au făcut un hramăt şi o spaimă în turci, de treceau om peste om, cât s-au rumtu şi podul"*.

Stilul lui Ion Neculce se caracterizează prin expresivitate: *„s-au curăţit de grijă"*, *„tătarii sunt lupi"*, *„i s-aprinsă inema de voie re"*, *„i-au fost lovit mânia lui "*, *„cu piele de iepure la spate"*, *„cum ar arde un stuhu mare"*, *„cum ar sta pădurea"*, *„ca lupul cu oaia"*, *„pere turci ca frundza"*.

El utilizează maxime şi proverbe, luate din Sfânta Scriptură: *„Ruga smerită nouri în cer pătrunde"*, *„Răbdând am aşteptat pe Domnul"*, *„Taina împăratului să o acoperi"*, *„Ce gândeşte omul nu dă Domnul"*.

Cele mai expresive fragmente sunt acelea, în care se simte primejdia, fiorul morţii, situaţie caracteristică pentru Moldova acelor timpuri: *„lui Duca Vodă boierii stau să-i mănânce capul"*, *„a plăti cu capul"*, vornicul Lupu s-a dus *„cu capul în mână"* în cortul vizirului, împăratul *„i-a iertat de cap"*, boierii pribegi se duc să-şi *„prinză capetele printr-alte ţări"*.

Ion Neculce reprezintă matricea populară originală a povestirii româneşti, care devine model pentru literatura cultă, reprezentată de Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă.

4. Stolnicul Constantin Cantacuzino

S-a născut în 1650, ca fiu al postelnicului Constantin Cantacuzino. Face studii la Constantinopol şi Padova. Este unchiul şi sfetnicul lui Constantin Brâncoveanu şi îndeplineşte multe misiuni delicate. Căderea lui Constantin Brâncoveanu şi numirea fiului său ca domn îi aduc o serie de acuzaţii. Fiul său, Ştefan Cantacuzino, este mazilit şi pleacă la Constantinopol cu el. Vor fi ucişi în urma unor intrigi.

Istoria Ţării Româneşti este un răspuns la interpolările lui Simion Dascălul, în cronica lui Grigore Ureche. În introducere, el arată dificultăţile pe care le întâmpină: hrisoavele interne – împrăştiate, povestirile bătrânilor variază, letopiseţele sunt încurcate, cântecele bătrâneşti aduc laude. În capitolul I tratează despre numele ţării, despre daci şi romani, despre victoriile lui Burebista. La capitolele II şi III sunt prezentate războaiele purtate de împăratul Traian cu dacii şi aminteşte de valul lui Traian şi podul de peste Dunăre. Transformarea Daciei într-o provincie romană este realizată prin colonişti şi armata adusă de Traian. Se dau hotarele Daciei între Dunăre, Tisa şi Nistru, iar în nord – la izvoarele Prutului. În capitolul IV se urmăreşte romanizarea Daciei, se discută despre războaiele lui Traian cu armenii, parţii, evreii şi despre moartea sa la Chiliachia. Urmaşul său, Adrian, reprimă răscoala evreilor. Capitolul V este al tezelor etnogenezei: originea romană a poporului român, continuitatea românilor în Dacia, unitatea poporului român, existenţa românilor din sudul Dunării. Încheie cu căderea Panoniei sub hunii conduşi de Atila şi explică de ce o parte din români se găsesc asupriţi sălbatic de unguri.

El publică şi o hartă a Ţării Româneşti cu imaginea lui Constantin Brâncoveanu, care a fost tipărită de Hrisant Notara la Padova şi se păstrează la Britisch Museum.

5. Stoica Ludescu

Stoica Ludescu a fost logofătul familiei Cantacuzino şi a copiat cronici şi documente pentru Constantin Cantacuzino. El preia vechile anale pământene, fragmente din *Viaţa patriarhului Nifon*, de Gavril Protul, legenda întemeierii Ţării Româneşti cu Negru Vodă, o listă a domniilor până la Radu cel Mare, cu ctitoriile şi cu războaiele ce le-a purtat. Surprinde luptele dintre partidele boiereşti şi tratează în special evenimente din timpul domnilor Mihnea cel Rău, Neagoe Basarab, Radu de la Afumaţi, până la Mihai Viteazul. Pentru epoca lui Mihai Viteazul el reproduce o variantă a cronicii lui Tudosie Rudeanu. Apoi încorporează o cronică, scrisă de Matei al Mirelor, *Istoria celor întâmplate în Ţara Românească de la Şerban Vodă până la Gavril Vodă.* Pentru perioada lui Matei Basarab, el foloseşte o cronică a lui Matei Basarab. Compilaţia lui Stoica Ludescu este inegală ca întindere şi ca valoare.

6. Radu Popescu – *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*

Tratează istoria Ţării Româneşti odată cu a ţărilor învecinate: Moldova, Transilvania, Turcia, Rusia. Este o istorie a românilor în contextul Europei răsăritene. Utilizează pentru Moldova cronica lui Grigore Ureche, pentru Bizanţ şi turci *Cronica lui Gheorghe Phrantzi*, care a fost martor al căderii Constantinopolului, iar pentru Muntenia aceleaşi surse ca Stoica Ludescu. Partea personală începe cu domnia lui Grigorie Vodă şi se încheie cu căsătoria Smaragdei, fiica lui Şerban Cantacuzino *„frumoasă şi înţeleaptă”*, cu Grigorie Băleanu, postelnic *„de neam bun, frumos, înţelept”*, ca semn al împăcării celor două familii boiereşti.

7. Radu Greceanu

Realizează cronica lui Constantin Brâncoveanu, pe care-l elogiază pentru salvarea ţării de trupele germane conduse de generalul Heissler. Se arată

înfrângerea nemților de la Zărneşti, prinderea lui Heissler şi uciderea lui C. Bălăceanu. Este împotriva lui Constantin Bălăceanu, care îi stârnea pe austrieci să intre în Țara Românească. Trecerea lui Toma Cantacuzino în tabăra țarului îl îngrijorează pe domn. Se surprind şi evenimente mai puțin importante ca: venirea hanului tătarilor, războiul dintre creştini şi turci, drumurile şi ctitoriile lui Constantin Brâncoveanu. Cronica se încheie cu anul 1714, când Brâncoveanu este ucis de turci. Radu Greceanu a avut un rol important în traducerea *Bibliei de la Bucureşti* (1688).

8. Nicolae Milescu – *De la Moscova la Pekin*

Nicolae Milescu a realizat prima carte de călătorii din literatura universală, care aducea veşti despre Orient. El este trimis, cu scrisori, de țarul Rusiei la împăratul Chinei. Se surprind toate greutățile drumului. Este atacat de tunguşi, mandarinii vor să vadă scrisorile, ajung la Marele zid, li se deschid porțile de fier către Pekin. Se descriu bogățiile feerice ale curții imperiale, protocolul, pitorescul obiceiurilor, cupolele aurite, pavilioanele de cărămidă roşie şi țigle galbene, podețe, flori, grădini, sala tronului, ostaşii înarmați cu lănci şi arcuri. Lui Milescu i se pictează portretul care va ajunge la Paris.

Cartea are trei părți: traversarea Siberiei, misiunea din China, cu o descriere generală a Chinei, cu manifestările religioase, care aveau loc în acel timp. Cartea a circulat în lumea slavă şi greacă, a fost cunoscută în Occident şi a determinat călătoriile de explorare a lumii.

Activitatea de cărturar a lui Nicolae Milescu este foarte bogată. El traduce Vechiul Testament, un catehism ortodox, *Întrebări şi Răspunsuri,* după Atanasie al Alexandriei; traduce, în Rusia, o adevărată bibliotecă cu caracter sociologic.

9. Ştefan cel Mare şi Sfânt – reprezentant al conştiinței naționale şi creştine

Personalitatea marelui voievod al Moldovei trebuie înțeleasă sub două coordonate, iar imaginea lui ca două fețe ale unei singure medalii, reprezentând, pe de o parte, *eroul* luptând pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale şi, pe de altă parte, *sfântul,* ca model al lumii feudale, asociat, bineînțeles, sfinților militari.

Ştefan, ca prototip al eroului, este *Mare* în fapte istorice, este acoperit de gloria câştigată prin victoriile asupra duşmanilor țării, este viteazul, strategul, organizatorul vieții sociale, constructorul unui sistem eficient de apărare a țării, alcătuit din cetăți, mănăstiri cu fortificații, ca cele de la Neamț şi Putna, dar mai ales prin puternice obşti de răzeşi la hotarele țării.

Cronicarul polon Michowski sintetizează trăsăturile personalității domnului Ştefan, numindu-l: *„Bărbat glorios şi victorios, care ai biruit pe toți regii vecini... Om fericit, căruia soarta i-a hărăzit cu multă dărnicie toate darurile. Căci pe când altora le-a dat numai unele însuşiri, şi anume prudență împreunată cu şiretenie, altora virtuți eroice şi spirit de dreptate, altora biruință contra duşmanului, numai ție ți le-a hărăzit la un loc pe toate. Tu eşti drept, prevăzător, isteț, biruitor tuturor duşmanilor. Nu în zadar eşti socotit printre eroii secolului nostru”.*

Aceste cuvinte au acoperire în victoriile de la Doljeşti şi Orbic, când îl alungă din domnie pe Petru Aron, ucigaşul tatălui său Bogdan, de la Baia, unde distruge armata lui Mateiaş Corvin; de la Lipinți, unde distruge oastea tătarilor; de la Soci şi Vodnău, unde-l înfrânge pe Radu cel Frumos, aliatul turcilor; de la Vaslui contra turcilor, unde nimiceşte oastea condusă de Soliman Paşa; de la Codrii Cosminului, unde-l învinge pe Ioan Albert, regele Poloniei, care conducea o coaliție polono-ungaro-prusaco-lituaniană.

Dimensiunea europeană a voievodului moldovean era recunoscută şi de aceea papa îl felicită, iar cronicarul polon Dlugosz va scrie o surprinzătoare laudă: *„O, bărbat demn de admirat întru nimic inferior ducilor eroici pe care atâta îi admirăm, care cel dintâi dintre principii lumii a repurtat în zilele noastre o victorie atât de strălucită contra turcilor. După părerea mea, el este cel mai vrednic să i se încredințeze conducerea şi stăpânirea lumii şi mai ales funcțiunea de comandant şi conducător contra turcilor, cu sfatul comun, înțelegerea şi hotărârea creştinilor, pe când ceilalți regi şi principi creştini trândăvesc în lene, în desfătări şi lupte civile”*.

Ca reprezentant al conştiinței naționale şi creştine europene, Ştefan cel Mare şi Sfânt a înțeles marea primejdie, pe care o reprezintă joncțiunea dintre cele două forțe asiatice, care invadaseră Europa: turcii, care aveau cea mai bună infanterie (ienicerii), şi tătarii, care aveau o foarte bună cavalerie. De aceea el a fost, timp de o jumătate de secol, scutul Europei, într-o perioadă de mare criză politico-militară, creată de căderea Constantinopolului.

Această intenționalitate este exprimată de atacul simultan asupra Moldovei la momentul 1476 (lupta de la Războieni), când marea armată turcă, condusă de sultanul Mohamed al II-lea, atacă din sud, iar de la răsărit atacă tătarii, obligând pe Ştefan să-şi divizeze armata şi să îngăduie steagurilor de răzeşi să plece spre Orhei. Deşi câştigă lupta, turcii trebuie să se retragă, dar revin, prin surprindere, în 1484, conduşi de sultanul Baiazid şi sunt sprijiniți de tătari şi chiar de voievodul muntean Vlad Călugărul. Ei izbutesc să cucerească cetățile Chilia şi Cetatea Albă, care erau strategice. Sub pretextul că vin să-i alunge pe turci din aceste cetăți, polonii, conduşi de Ioan Albert, atacă Moldova, având ca obiectiv *„Super extirpatione valachi”*, adică distrugerea completă a Moldovei, obiectiv asiatic al hunilor lui Atila şi al slavilor, al turcilor şi tătarilor.

Pierderile turcilor şi tătarilor au fost atât de importante, încât ei n-au mai avut puterea de a continua ofensiva asupra Europei. De aceea Ştefan, alături de Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeş, Ioan Corvin, Mihai Viteazul, Radu de la Afumați, Ioan Vodă cel Cumplit are rolul de a măcina forțele asiatice şi a împiedica distrugerea Europei. Rolul lor nu poate fi comparat decât cu Skanderberg şi Ioan Sobiețki, regele Poloniei.

Pierderile Moldovei au fost de asemenea mari, dar modul înțelept, în care a fost condusă țara, a atenuat aceste efecte ale atacurilor permanente. La aceasta a contribuit şi prada importantă, luată în urma războaielor câştigate.

Epoca lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este a renaşterii. Ea se caracterizează prin înflorirea meşteşugurilor şi a artelor. Se realizează construcții temeinice. Acum se întăresc şi se zidesc cetățile Suceava, Neamț, Hotin, Cetatea Albă, Chilia, Soroca, Orhei. Se ridică, potrivit tradiției, 44 de mănăstiri şi biserici prin grija domnului, ca semn de mulțumire pentru ajutorul dat în războaie de

Dumnezeu, de Maica Preacurată, de sfinți. Dintre acestea, doar 32 au pisanii păstrate în mănăstirile de la Putna, Neamț, Bistrița, Voroneț, Tazlău, Dobrovăț, Vad pe Someş, sau din bisericile din Suceava, Iaşi, Vaslui, Dorohoi, Piatra, Hârlău, Baia, Borzeşti, Răuseni, Războieni, Râmnicu-Sărat. Acum apare stilul moldovenesc, bine reprezentat de mănăstirile din Bucovina, acum se scriu cronici şi se pun temeliile specificului național în cultură.

Ca reprezentant al conştiinței creştine, Ştefan este *Sfânt*, fiindcă toată viața sa şi-a închinat-o salvării lumii creştine, a luptat cu cei mai mari duşmani ai Domnului Iisus Hristos, cu turcii şi tătarii, dar mai ales, fiindcă a trăit şi a cunoscut taina vieții creştine. Aceasta constă în faptul că el şi-a închinat toate faptele, cuvintele şi gândurile sale lui Dumnezeu, de aceea toți paşii vieții sale i-a făcut cu o permanentă conştiință, că stă în fața lui Dumnezeu, că nici un fir de păr din capul său nu se mişcă fără să se ştie că face voia lui Dumnezeu şi nu voia sa, fiindcă de la Dumnezeu îi vin ideea sfântă, sprijinul şi judecata. Intenționalitatea dă valoare faptei, iar el s-a considerat doar cel ce duce la împlinire porunca sfântă, fiindcă a trăit în adâncul inimii o comuniune reală cu Dumnezeu.

Duhul Sfânt sălăşluieşte în Biserica Domnului Iisus Hristos şi se descoperă aceluia, care, prin ascultare față de credință, trăieşte plinătatea conştiinței creştine, păzind cu sfințenie talantul de har, care i-a fost încredințat, ducând o viață de cinstire şi iubire a lui Dumnezeu.

Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost nevoit, după uciderea tatălui său Bogdan, de către Petru Aron, să pribegească şi s-a ascuns pentru o anumită perioadă la Muntele Athos, unde s-a împărtăşit de viața cea harică. Era momentul când, după căderea Constantinopolului sub turci, soarta lumii creştine depindea de felul în care principii români vor şti să oprească valul satanic păgân turco-tătar. Cercetarea arhivelor şi documentelor de la Muntele Athos ar arăta deplin cauza, pentru care domnul Moldovei a făcut danii atât de importante anumitor mănăstiri de la Muntele Athos, care, se pare, că l-au adăpostit, când era prigonit. Este posibil ca aici să fi primit ascultarea, dată printr-un pustnic, de a veni în Moldova şi să preia tronul, dar mai ales să fi primit el însuşi în inima sa darurile harice ale Duhului Sfânt şi starea înaltă a comuniunii cu Dumnezeu. De aceea el îşi punea nădejdea în Dumnezeu şi, aşa cum spune Grigore Ureche, aceasta era cauza strălucitoarelor sale victorii, când, potrivit mărturiilor contemporanilor, era ajutat direct de sfinți. Prin urmare, alăturarea sa la sfinții oşteni ca Dimitrie, Gheorghe, Mina este firească, fiindcă ei i-au stat alături încă din timpul vieții pământeşti.

Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, ca reprezentant al conştiinței naționale, a fost realizată în toată complexitatea ei în literatura română. Conturile esențiale ale personalității sale au fost trasate de Grigore Ureche, Ion Neculce, Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu şi alții. Ca exponent al conştiinței naționale, ni-l prezintă Barbu Ştefănescu Delavrancea, în drama *Apus de soare,* când afirmă: *„Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri şi-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor”*, deci, trăind răspunderile istoriei. În romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu, el caută sihaştri la Ceahlău, ca să

afle dacă să angajeze Moldova în lupta contra turcilor, fiindcă a pune un principat contra unui imperiu era un act temerar, aproape o sinucidere.

El este diplomatul, care caută să realizeze o coaliție antiotomană, aşa cum cu mult discernământ ni-l prezenta Barbu Ştefănescu Delavrancea în *Apus de soare:*

„C-am încercat să unesc Apusul într-un gând, că zic că sunt creştini, şi trimeşii mei au bătut din poartă în poartă rugându-se mai mult pentru ei ca pentru noi să lase războaiele de zavistie şi să se ridice împotriva primejdiei obşteşti a creştinității". „Văzând că rămâi cu făgăduințele, am căutat să unesc Răsăritul. Ş-am trimis la unguri, la leşi, la litvani, la ruşi, la tătari... Au făcut cărări bătând drumurile pustii oamenii mei şi degeaba".

În acest context, căsătoria cu Maria de Mangop, descendentă din familia Paleologilor, a împăraților Bizanțului, oglindită în romanul *Frații Jderi*, de Mihail Sadoveanu, era o recunoaştere a faptului că Ştefan cel Mare era considerat singurul principe european în stare să ducă un război de eliberare a Bizanțului. Scrisoarea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt către principii Europei, după bătălia de la Vaslui, precum şi vizita delegaților Veneției alcătuiesc momente importante ale istoriei surprinse în roman.

Ca apărător al ființei naționale, el este *eroul*, aşa cum ni-l prezintă Grigore Ureche în *Letopisețul Țării Moldovei*, adică viteaz şi curajos: *„unde era nevoie, însuşi se vârâia"*, era tenace şi perseverent: *„Şi unde-l biruiau alții nu pierdea nădejdea, că ştiindu-se căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor"*. În drama *Apus de soare*, Barbu Ştefănescu Delavrancea ni-l înfățişează ca iscusit în arta războiului, aşa cum reiese din relatarea, făcută de Moghilă, a bătăliei pentru Pocuția. Vasile Alecsandri, în *Dumbrava Roşie,* ne dă o imagine a domnului patriot în lupta de la Codrii Cosminului.

Cea mai complexă imagine ne-o transmite Mihail Sadoveanu, în romanul *Frații Jderi*, unde domnul Ştefan, ca strateg, îi atrage pe turci în mlaştini şi câştigă bătălia de la Vaslui, iar pe tătari îi zdrobeşte la Lipinți între două dealuri, pornind de la cuvintele lui Grigore Ureche: *„la lucruri de războaie meşter"*. Ca domn ştie să folosească puterea, creează o armată de răzeşi, cu care contracarează puterea boierilor, şi face dreptate țăranilor în conflictele lor cu boierii. Îl învață pe fiul său Alexăndrel că: *„puterea lor, fiind de la Dumnezeu, trebuie s-o folosească pentru obşte".*

Ca reprezentant al conştiinței naționale, el înțelege că Moldova, rămasă singură în fața valului otomano-tătar, nu va putea rezista şi că, pentru a supraviețui după moartea sa, trebuie să facă pace cu turcii. Astfel, fiind pe patul de moarte, Grigore Ureche spune: *„Chemat-au vlădicii şi toți sfetnicii săi, boierii cei mari şi alți toți câți s-au prilejitu arătându-le că nu vor putea ține țara cum au ținut-o el"*, de aceea *„au datu învățătură să se închine turcilor".*

Ştefan cel Mare şi Sfânt, *„atletul lui Hristos",* cum îl numeşte papa, a fost un reprezentant al conştiinței creştine şi modul în care această calitate a lui a fost reflectată în creațiile literare implică, în paralel, şi o discutare a argumentelor canonizării sale de către Biserica Ortodoxă Română.

În primul rând, el opreşte, timp de o jumătate de secol, valul păgân-asiatic al tătarilor şi turcilor să lovească decisiv lumea creştină, fărâmițată de conflicte

mărunte, de orgoliile, laşităţile şi lenea principiilor, să cadă în mâna duşmanilor lui Dumnezeu.

Victoriile sale împotriva unor armate de trei-patru ori mai numeroase nu pot fi explicate de cronicari decât prin intervenţia unor factori supranaturali. În acest sens, Grigore Ureche scria: *„luând ajutoriu pre Dumnezeu şi cu ruga Precistii şi a sfântului marelui mucenic Dimitrie...”*. Nu întâmplător, cronicarul precizează că în luptele sale era ajutat în mod vizibil de sfinţi: *„zic unii că să fi arătat lui Ştefan Vodă la acest războiu sfântu mucenic Dimitrie călare şi într-armata ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu şi dând vâlvă oştirii lui, ci iaste dea şi crederea, de vreme ce au zidit biserică”*.

Ca anahoreţii de la Athos, dar şi din Carpaţi, aşa cum ni-l prezintă Mihail Sadoveanu pe Chesarion Breb, din *Creanga de Aur*, Ştefan trăieşte într-o profundă comuniune cu Dumnezeu şi, prin El, cu sfinţii, dar şi cu forţele naturii. Grigore Ureche arată felul cum moartea domnului a însemnat nu numai o rupere a echilibrului social, dar şi a celui natural: *„Şi deci preste vară fostu ploi grele şi povoaie de ape şi multă înecare de ape s-au făcut”*. Mihail Sadoveanu nu putea să ignore acest aspect esenţial şi de aceea, în *Fraţii Jderi,* sugerează această putere spirituală a domnului: *„De când acea putere se aşezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat şi stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbielşugate. Iazurile stăteau liniştite în zăgazuri, morile şi pâraiele cântau în văi”*. Când, în *Apus de soare,* domnul ţine în faţa sfatului discursul, el este însoţit de fulgere.

Fiind un domn evlavios şi drept, el a apărat datinile, obiceiurile, familia. A fost un părinte al ţării. De aceea, Grigore Ureche spune că la moartea lui: *„Plângeau toţi ca după un părinte al său.”*

Petru Rareş, fiul său, urmează acelaşi drum, fiindcă a fost anahoret la Athos cu numele Pahomie şi ia aceeaşi ascultare venind ca domn.

Icoana lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, păstrată timp de cinci sute de ani în conştiinţa poporului român, a generat legende, cântece populare, creaţii literare, confirmând cuvintele cronicarului: *„îi zicu Sveti Ştefan”*.

Legendară este şi apărarea Bucovinei, ca să nu fie răpită integral de ucenicii satanei, după cel de al Doilea Război Mondial, când mormântul lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, de la Putna, a determinat ca jumătate din Bucovina să nu poată fi luată de URSS.

Umanismul românesc

1. Trăsăturile Umanismului românesc

a) Caracterul educativ al literaturii – cronicarii scriu dintr-un motiv umanist:

• Grigore Ureche, *Predoslovie: „ca să nu se înece a toate țărâle anii trecuți şi să nu ştie ce s-au lucrat să să asemene fiarălor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte”*; *„au lăsat izvod pre urmă şi bune şi rele să rămâie feciorilor şi nepoților, să le fie învățătură, despre cele rele să să ferească şi să să socotească iară pre cele bune să urmeze şi să învețe şi să să îndirăpteze”*.

• Miron Costin: *„Deci fraților cetitorilor cu cât vă veți îndemna a ceti pre acest letopisețu mai mult cu atât veți şti a vă feri de primejdii şi veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi, la domni şi la noroade de cinste”*.

b) caracterul patriotic – cronicarii susțin tezele etnogenezei: romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, unitatea poporului român, continuitatea românilor în Dacia – cu argumente arheologice şi filologice:

• Miron Costin – *De neamul moldovenilor.*

• Dimitrie Cantemir – *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor.*

c) caracterul militant – cronicarii luptă pentru independența națională:

• Dimitrie Cantemir – *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman,* dă speranța eliberării popoarelor din Europa asuprite de către Imperiul Otoman.

• *Istoria ieroglifică* – arată lupta sa pentru a stăvili influența Imperiului Otoman în Moldova – alianța cu Petru cel Mare.

d) caracterul filosofic – se introduc meditații şi concluzii asupra istoriei şi omului:

• Dimitrie Cantemir – *Compendiul sistemei logicei generale, Istoria ieroglifică, Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea.*

• Miron Costin – *Viața lumii*, poem filosofic pe tema *fortuna labilis.*

e) caracterul popular – descoperirea folclorului şi a specificului național:

• Dimitrie Cantemir – *Descriptio Moldaviae*.

• Dosoftei (mitropolitul) – *Psaltirea – pre versuri tocmită*.

• Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce folosesc proverbe, zicători, eresuri, tradiții, expresii ale limbii populare.

f) caracterul ştiințific – fac trecerea de la cronici la istorie:

• Dimitrie Cantemir – *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman*, scrisă pe baza documentelor din arhivele turceşti de la Constantinopol.

• Stolnicul Constantin Cantacuzino foloseşte documente pentru a realiza *Istoria Țării Româneşti*.

2. Rolul Umanismului românesc în formarea limbii şi literaturii române

a) contribuția literaturii religioase la formarea şi dezvoltarea limbii literare, precum şi la apariția elementelor de literatură beletristică:

• Mitropolitul Varlaam – *Carte românească de învățătură* – 1643 – are un stil propriu pe baza limbii populare: aduce primele versuri în limba română.

• Mitropolitul Dosoftei – *Psaltirea – pre versuri tocmită* – 1673 – foloseşte versificația populară, specificul național, dovedeşte capacitatea limbii române de a realiza valori literare. Este primul poet cult.

• Mitropolitul Simion Ştefan – *Noul Testament* – 1648 – are un rol important în realizarea unei limbi române unitare; primele texte teologice.

• Mitropolitul Antim Ivireanul – *Didahiile* – introduce stilul oratoric – precursor al realismului prin elementele de critică socială.

• *Biblia de la Bucureşti* – 1688 – dă un model de limbă română literară.

b) cărturari umanişti, care pun bazele limbii române literare, ale culturii şi ale literaturii române:

• Spătarul Nicolae Milescu – *De la Moscova la Pekin* – prima carte de călătorii.

• Dimitrie Cantemir – *Istoria ieroglifică* – prima carte de literatură română – aduce romanul alegoric, pamfletul politic, eseul; *Descriptio Moldaviae* – pune bazele etnografiei, geografiei; *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman* – pune bazele istoriei pe documente; *Compendiul sistemei logicei generale* – pune bazele filosofiei; *Imaginea cu neputință de zugrăvit a ştiinței sacre* – pune bazele teologiei.

• Ion Neculce – *O samă de cuvinte* – aduce stilul narativ – arta portretului, model de limbă literară.

• Grigore Ureche – *Letopisețul Țării Moldovei* – portretul lui Ştefan cel Mare – genul epic – primele pagini de literatură beletristică.

• Miron Costin – *Letopisețul Țării Moldovei* – aduce analiza psihologică şi descrierea, iar în poemul *Viața lumii* – genul liric.

c) Umanismul dă modele şi teme pentru dezvoltarea literaturii beletristice:

• modelul principelui creştin: Ştefan cel Mare şi Sfânt.

Vasile Alecsandri – *Dumbrava Roşie*
Barbu Ştefănescu Delavrancea – *Apus de soare*
Mihail Sadoveanu – *Frații Jderi*

• modelul de limbă română literară este preluat de:

Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul*
Vasile Alecsandri – *Pasteluri, Doine, Lăcrămioare, Legende*
Dimitrie Bolintineanu – *Muma lui Ştefan cel Mare*

• tema luptei pentru putere:

Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul*
Vasile Alecsandri – *Despot Vodă*
Bogdan Petriceicu Hasdeu – *Răzvan şi Vidra*

• teme, motive şi mituri din literatura populară:

Vasile Alecsandri – *Doine, Legende*
Mihail Eminescu – *Luceafărul, Călin (file din poveste)*.

Dimitrie Cantemir – personalitate multilaterală a culturii române şi europene

1. Viaţa şi activitatea

a) Fiu al domnului Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir se naşte în 1673. Îşi face studiile la şcoala Patriarhiei din Constantinopol, unde învaţă greaca, latina, geografia, literatura, metafizica, logica, etica, politica, turca, persana, araba, religia mahomedană. Va mai învăţa rusa. La moartea tatălui său este ales domn, dar turcii, câştigaţi de aurul lui Constantin Brâncoveanu, îl numesc domn pe Constantin Duca. Dimitrie se retrage la Constantinopol. Îl va reprezenta pe fratele său Antioh Cantemir la Poarta Otomană, când acesta va deveni domn. Va deveni el însuşi domn în 1710, când face un tratat cu Petru I pentru eliberarea Moldovei de sub jugul otoman şi pentru înlăturarea puterii oligarhiei boiereşti. După lupta de la Stănileşti (1711), pleacă în Rusia. Moare în 1723. A fost membru al Academiei din Berlin şi sfetnic al ţarului Petru cel Mare.

b) Scrieri filosofice: *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea, Imaginea cu neputinţă de zugrăvit a ştiinţei sacre, Compendiul sistemului logicei generale.*

c) Scrieri literare: *Istoria ieroglifică* (1705), *Descriptio Moldaviae* (1716).

d) Scrieri istorice: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae, Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor, Viaţa lui Constantin Cantemir*.

e) Scrieri de istoria religiilor: *Sistema religiei mahomedane* (lat. Curamus).

2. Dimitrie Cantemir – opera

Dimitrie Cantemir este, prin ideile preluate din filosofia antică, un umanist, prin spiritul enciclopedic – un reprezentant al iluminismului european, iar prin cultura teologică şi credinţă – un bun creştin. De aceea el caută să concilieze principiile creştine cu cele păgâne, atitudinea mistică, exprimată prin retragerea din viaţă, ca om de bibliotecă cu atitudinea activă, ca domn şi luptător împotriva fatalităţii, a condiţiilor social-istorice, contradicţie exprimată prin creaţia şi viaţa sa.

a) *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea* este un eseu compus după modelul dialogurilor platoniciene. Principiile etice sunt luate din Biblie, dar şi din

filosofi, poeți şi sfinți ca: Thales, Pitagora, Socrate, Cicero, Epictet, Sf. Grigore de Nazianz, Sf. Augustin, Erasm, Homer, Hesiod, Plutarh, Salustiu. De aceea el prezintă cele trei cărți ca pe nişte *„mescioare spre a sufletului dulce gustare”*, pe care se găsesc paharul vieții şi paharul morții (la care face aluzie Eminescu în *Epigonii*), poama vieții şi poama morții, pâinea vieții şi pâinea morții, ca cititorul să aleagă. De aceea, pentru el, materialistul Aristotel este *„fiul întunericului”*, iar ateii sunt nişte brute bipede.

b) *Compendiul sistemului logicei generale* este construit pe ideea că logica este cheia filosofiei şi de aceea ea poate mântui pe om de păcatul originar, poate să-i redea nu numai umanitatea, ci şi dimensiunea divină pierdută.

c) *Imaginea cu neputință de zugrăvit a ştiinței sacre* este un eseu filosofic din şase părți. În prima parte el afirmă că singurul mod de cunoaştere este revelația divină, contactul mistic dintre om şi divinitate, ceea ce dă ştiinței un caracter sacru. În partea a doua, *Fizica*, pune problema cosmogonică, a creației prin divinitate, dar acceptă şi idei metafizice. În partea a treia, *Progresul creației*, el susține că, după creație, natura are o viață independentă, aşa cum susținea Voltaire, cu care a purtat corespondență. Partea a patra tratează problema timpului, pe care îl considera divinitatea în ipostază de eternitate. Partea a cincea pune în discuție problema universalelor. Toma d'Aquino (şi realismul medieval, care continuă pe Platon) afirma că noțiunile există înaintea creației, iar nominaliştii (Occam) că existența lui Dumnezeu se bazează pe credință, şi nu poate fi demonstrată rațional. În partea a şasea, *Etica*, discută problema liberului arbitru. Omul are o parte divină predestinată şi o parte materială, dotată cu liber arbitru, care îi poate modifica destinul.

Autorul dă eseului o formă alegorică. Demiurgul apare ca un bătrân înțelept, care-l invită pe filosof să-l picteze. Ca în legenda lui Avgar, dar mai ales ca în extaz, metamorfoza continuă a acestuia nu poate fi un model pentru o icoană statică.

d) *Descriptio Moldaviae* a fost redactată la cererea Academiei din Berlin şi are trei părți. În prima parte avem o descriere geografică, în a doua – viața socială, organizarea statului, funcțiile, iar în partea a treia se ocupă de biserică. Cartea dă o imagine asupra Moldovei din timpul său, cuprinde prima hartă a Moldovei şi descrie nu numai munții, apele, câmpiile, ci şi obiceiurile, oraşele, fauna, flora, graiul, scrisul, portul, tradițiile, miturile populare, ritualurile, dansurile, poeziile populare. Aici apar consemnate pentru prima dată motivul zburătorului, zânele, Joimărița, Drăgaica, Sânzienele, Ursitele, Paparudele. Cartea vibrează de dragostea de țară a autorului şi are calități literare.

e) *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* a avut ca scop să trezească în Europa ideea luptei împotriva Imperiului Otoman şi dorința de eliberare a popoarelor asuprite. Creşterea Imperiului Otoman începe din secolul al XIII-lea şi ține până la cucerirea Cameniței (1672). Perioada de descreştere este urmărită de la 1673 la 1711.

f) *Istoria ieroglifică* este un roman istoric realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. *Tema* o formează lupta pentru putere. *Subiectul* urmăreşte evoluția luptei dintre frații Cantemir şi Constantin Brâncoveanu. În părțile întâi şi a doua, Corbul (Constantin

Brâncoveanu) izbuteşte să aducă la domnie, în țara patrupedelor (Moldova), pe Struțocămilă (Mihai Racoviță), prin intermediul căruia să pună mâna pe o parte din veniturile Moldovei. Este criticată boierimea Moldovei, care trădează interesele țării şi devine instrumentul oligarhiei boiereşti din Țara Românească. Este arătată lăcomia demnitarilor turci, ca Alexandru Mavrocordat. În părțile a treia şi a patra se urmăresc aceste intrigi politice şi o răscoală a țăranilor (albinele) împotriva trântorilor (adică marea boierime). Oligarhia boierilor din cele două principate se aliază contra fraților Cantemir, fiindcă Dimitrie, căsătorit cu Casandra, fiica lui Şerban Cantacuzino, avea dreptul la tron în Țara Românească. De aceea, Constantin Brâncoveanu îi confiscă moşiile şi-l prigoneşte. În partea a cincea, este trimis Cameleonul (adică Scarlat Ruset) să întindă o cursă Inorogului (adică Dimitrie Cantemir). În partea a şasea, Inorogul povesteşte Şoimului (Toma Cantacuzino – trimis al lui Brâncoveanu la Poarta Otomană) intrigile lui Constantin Brâncoveanu şi felul în care pradă veniturile Moldovei. Antioh Cantemir izbuteşte să-l înlăture de la domnie pe Constantin Duca, ginerele lui Constantin Brâncoveanu. Dar cu daruri la templul lăcomiei, Antioh este răsturnat de Constantin Brâncoveanu. În părțile a şaptea şi a opta, Cameleonul îl denunță pe Şoim (Toma Cantacuzino) că nu vrea să-l prindă pe Inorog. El izbuteşte să-i cumpere pe bostangiii turci, ca să-l aresteze pe Inorog. Inorogul rosteşte un bocet în stil popular, fiindcă nici Lupul (hatmanul Lupu), nici Filul (Antioh Cantemir) nu-l pot ajuta. Scapă, cumpărând nişte demnitari turci, şi este protejat de consulul francez. Mai târziu ajunge mare vizir un prieten al fraților Cantemir şi Brâncoveanu este nevoit să facă pace. Antioh Cantemir este numit domn, iar Dimitrie Cantemir primeşte o compensație pentru moşiile luate de Constantin Brâncoveanu.

Istoria ieroglifică este un pamflet politic, scris într-o limbă aleasă, cu imagini, legende, are un caracter moralizator, iar eroii au trăsături general-umane, ceea ce dă textului şi o dimensiune clasică. Inorogul este prigonitul, Corbul este intrigantul, Cameleonul este vicleanul. Caracterul compromițător al textului îl determină pe Dimitrie Cantemir să-l redea într-o formă de alegorie. Ana Racoviță (nevăstuica, soția lui Mihai Racoviță) este imorală. Victoria Ruset este folosită de Scarlat Ruset (Cameleonul), ca să-l atragă pe inorogul Cantemir într-o cursă. Sunt demascate corupția şi violențele de la Poarta Otomană. Sunt ironii şi anecdote jignitoare la adresa lui Constantin Brâncoveanu. Este o carte, care dezvăluie, în adevărata ei față, o lume degradată şi inumană.

Dimitrie Cantemir este primul scriitor cu talent, care cunoaşte bine problemele creației literare. Cartea are modele ilustre ca *Istoria secretă* a lui Procopie din Cezareea, se văd influențe din *Halima, Sindipa, Floarea darurilor, Fiziologul,* ceea ce dă cărții un caracter de unicat.

Pildele, cugetările, proverbele sunt culese din literatura populară, din Horațiu, Homer, Sfântul Augustin. Fraza este amplă, uneori greoaie, dar are ritm, expresivitate şi alteori este limpede, simplă, ca în limba vorbită. Cartea ne dă imaginea unei lumi cu eroii, frământările, moravurile, instituțiile ei, având aspectul unui cazan, care fierbe plin de uimitoare şi neaşteptate situații.

9.3. Dimitrie Cantemir – personalitate multilaterală a culturii române şi europene

a) Dimitrie Cantemir – om de ştiinţă sau spirit ştiinţific:

• pune bazele evoluţionismului şi cauzalităţii în istorie – *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman*;

• susţine tezele etnogenezei cu argumente ştiinţifice – *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*;

• pune bazele etnografiei şi geografiei – *Descriptio Moldaviae*;

• pune bazele filosofiei – *Compendiul sistemului logicei generale*;

• pune bazele istoriei religiilor şi teologiei – *Imaginea cu neputinţă de zugrăvit a ştiinţei sacre – Sistemul religiei mahomedane.*

• pune bazele muzicologiei – *Tratat de muzică turcească.*

b) Dimitrie Cantemir – spirit iluminist:

• caracterul enciclopedic al formaţiei şi activităţii sale: poliglot, istoric, scriitor, etnograf, om politic, muzicolog, filosof, teolog;

• critică instituţiile şi moravurile feudale – *Istoria ieroglifică*;

• deschide drumul literaturii spre realism, creează specii ca romanul, pamfletul, eseul;

• reprezintă tipul domnului luminat;

• discută despre soarta omului superior, într-o lume coruptă, ca parte a problemei drepturilor omului – *Istoria ieroglifică.*

c) Dimitrie Cantemir – reprezentant al Umanismului:

• militează pentru înflorirea artei şi culturii – *Istoria ieroglifică*;

• creează şi modelează o limbă aptă pentru activitatea ştiinţifică şi literară;

• aduce caracterul de specific naţional – *Istoria ieroglifică, Descriptio Moldaviae*;

• afirmă caracterul educativ al literaturii;

• realizează, prin scris şi faptă, caracterul patriotic şi militant;

• aduce caracterul ştiinţific în cultură şi literatură;

d) Dimitrie Cantemir – întemeietorul literaturii române:

• *Istoria ieroglifică* – roman realist, pamflet politic, prima creaţie beletristică din literatura noastră.

• *Descriptio Moldaviae* – expresie a dragostei faţă de ţară, prima carte de etnografie.

• *Imaginea cu neputinţă de zugrăvit a ştiinţei sacre* – primul eseu filosofic.

Şcoala Ardeleană

1. Şcoala Ardeleană – expresie a Iluminismului românesc

a) Lupta pentru eliberare socială şi naţională a românilor din Transilvania a cunoscut mai multe momente: răscoala de la Bobâlna, răscoala lui Gheorghe Doja, răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan împotriva odiosului act *Unio trium naţionum* (1437), prin care ungurii, saşii şi secuii, după ce invadează Transilvania, îi lipsesc de drepturi pe români, îi ucid, le dărâmă bisericile, le ard satele, le fură pământurile, îi obligă să treacă la catolicism, îi silesc la maghiarizare obligându-i să-şi părăsească limba, portul, datinile, credinţa. Cei care s-au opus au fost prigoniţi sau ucişi ca: Ilie Iorest, Sava Brancovici, Oprea Miclăuş, Sofronie de la Cioara, Iosif de la Partoş şi alte zeci de mii de ortodocşi români. Dintre aceştia s-au ridicat reprezentanţii Şcolii Ardelene, care au primit privilegiul de a studia la Roma şi la alte universităţi catolice.

b) Şcoala Ardeleană este o mişcare iluministă, socială, antifeudală, culturală, politică, ideologică a românilor din Transilvania, pentru reforme sociale şi drepturi politice. În acest scop, o serie de cărturari români scriu cărţi cu caracter istoric, literar, filologic, de cultură şi chiar politice.

c) cărţi cu caracter filologic, în care se afirmă latinitatea limbii române:

Samuel Micu şi Gheorghe Şincai – *Elementa linguae daco-romanicae sive valahicae*.

Petru Maior şi Samuel Micu – *Lexiconul de la Buda*

Petru Maior – *Disertaţie pentru începutul limbii române, Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi*

d) cărţi cu caracter istoric, în care se arată latinitatea poporului român, unitatea poporului român şi continuitatea românilor în Dacia:

Samuel Micu – *Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor*

Petru Maior – *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*

Gheorghe Şincai – *Hronica românilor şi a mai multor neamuri*

e) cărţi cu caracter literar, în care se susţin idei iluministe:

Ion Budai Deleanu – *Ţiganiada, Trei viteji*

f) Scrieri cu caracter politic, în care se militează pentru drepturile românilor din Transilvania: *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* – 1791.

2. Idei susținute de reprezentanții Şcolii Ardelene

a) ideile etnogenezei: unitatea poporului român, romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, continuitatea românilor în Dacia;

b) egalitatea în drepturi cu celelalte națiuni în virtutea dreptului natural;

c) romanitatea pură a poporului român, ceea ce era o exagerare;

d) puritatea latină a limbii române (se scot, din Lexiconul de la Buda, elementele de alte origini şi se înlocuiesc cu termeni latini, ceea ce duce la crearea curentului latinist);

e) susțin principiul etimologic, adică să se scrie cuvântul ca în limba latină şi să se citească ca în limba română; exemplu: panis – pâine;

f) introduc alfabetul latin în locul celui chirilic.

3. Ion Budai Deleanu – *Țiganiada*

a) Tema **–** lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale.

b) Ideea – critica instituțiilor şi moravurilor feudale.

c) Compoziția este complexă şi se desfăşoară pe patru planuri:

• în planul istoric avem lupta lui Vlad Țepeş şi a armatei române împotriva turcilor;

• în planul comic avem falsa luptă a țiganilor cu turcii;

• în planul mitic avem lupta dintre îngeri şi demoni – îngerii îi ajută pe Vlad Țepeş şi pe români, demonii îi ispitesc pe țigani, ca să nu-i ajute pe români.

• planul comentariului, în care autorul se preface că o serie de savanți au studiat textul şi-l explică, dar explicațiile lor sunt complet false şi comice.

d) Subiectul: evoluția țiganilor în timpul luptei lui Vlad Țepeş cu turcii.

Pentru a nu fi folosiți ca iscoade de către turci, Vlad Țepeş îi adună pe țigani într-o tabără. Defilarea lor în cete, prin fața lui Vlad Țepeş, este comică, realizând o satiră la adresa moravurilor feudale. Astfel, argintarii au ca steag o cioară de argint cu pene de aur, sunt conduşi de Parpangel – un fel de Ahile țigan, Bălăban îi conduce pe căldărari, care au ca steag o tipsie de aramă şi bat într-o căldare, în loc de „dobă”. Fierarii sunt conduşi de Drăghici şi au ca steag o tigaie de plăcinte. Tandaler îi conduce pe aurari, care au ca steag o suliță de aur, iar lăieții, conduşi de Corcodel, au ca steag o cârpă şi sună din cornuri. Ei îi jură credință lui Vlad Țepeş, dar acesta, îmbrăcându-se în haine turceşti, cu un grup de oşteni, vine să-i încerce; țiganii se predau imediat. Văzând că-i Vodă, promit că se vor bate cu turcii.

Pe alt plan, Satana o fură pe Romica, logodnica lui Parpangel, şi acesta, ca orice cavaler rătăcitor, pleacă s-o caute. O găseşte în pădurea fermecată, într-un castel, dar se pomeneşte într-o baltă. Ajunge la două izvoare: unul cu apă vie şi unul cu apă moartă. Eroul român, Argineanul, vine şi bea din izvorul cu apă moartă, îşi leapădă armura, fiindcă înnebuneşte. Parpangel bea din izvorul cu apă vie, ia armura lui Argineanul, vine în tabără, când turcii îi atacau pe țigani, face minuni de vitejie, îi alungă pe turci, dar cade de pe cal şi-şi rupe oasele. Este îngrijit de mama sa, Brânduşa, şi de Romica.

Țiganii hotărăsc să se bată legați la ochi, ca să nu se înspăimânte de vederea turcilor. Dau peste o turmă de boi şi se bat cu ea. Apoi îşi dau seama că se află în tabăra abandonată de turci şi găsesc o mulțime de provizii. De

aceea hotărăsc să-şi facă o ţară şi discută despre cele două forme de guvernământ: republică sau monarhie luminată. Nu se înţeleg, se iau la bătaie şi pierd şansa să-şi dobândească conştiinţa naţională. Între timp, Vlad Ţepeş, deşi îi bate pe turci şi-i alungă, este silit de boieri să părăsească ţara, fiindcă aceştia se tem de răzbunarea turcilor. Armata română continuă lupta condusă de Româudor.

e) Mesajul iluminist constă în discutarea următoarelor idei:

• susţine lupta pentru drepturile omului (în discursul lui Janalău);

• combate intoleranţa religioasă de pe poziţii materialiste;

• critică instituţiile şi moravurile feudale (ca în defilarea ţiganilor);

• susţine egalitatea în drepturi, în virtutea dreptului natural (în discursul lui Janalău);

• neagă dreptul divin feudal (prin discursul lui Goleman);

• propune discutarea formelor de guvernământ iluministe: republica sau monarhia luminată (în discursul lui Slobozan);

• ne prezintă prototipul domnului luminat (în figura lui Vlad Ţepeş);

• enunţă o concepţie materialistă, exprimată în descrierea raiului ţigănesc;

• susţine lupta pentru libertate naţională ca afirmare a conceptului iluminist „poporul suveran".

4. Iluminismul în Moldova şi în Ţara Românească

a) În Ţara Românească, Iluminismul este promovat de poeţii Ienăchiţă Văcărescu, Alecu Văcărescu, Nicolae Văcărescu, Iancu Văcărescu, care publică primele încercări de poezie lirică de factură romantică. Dinicu Golescu publică *Însemnare a călătoriei mele,* o carte de călătorie, în care descrie locuri, obiceiuri, modele de viaţă europene. Anton Pann este un poet minor, de specific naţional balcanic. În *Povestea vorbei,* el versifică şi concentrează proverbe şi zicători. Cartea sa *Din năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea* aduce o critică plină de umor lumii feudale.

b) În Moldova, poetul cel mai reprezentativ al perioadei de pătrundere a ideilor iluministe este Costache Conachi, un gânditor raţionalist de factură romantică.

Prin afirmarea ideilor iluministe, aceşti cărturari au pregătit momentul de la 1848.

5. Ioan Cantacuzino: *Poezii noo*

Ioan Cantacuzino s-a născut la 20 ianuarie 1757, la Constantinopol. Părinţii săi, clucerul Răducanu Cantacuzino, tatăl, a avut un rol politic important în istoria Ţării Româneşti, iar mama sa Ecaterina a fost fiica domnului Moldovei, Ioan Mavrocordat. În 1759 familia se mută la Bucureşti şi cei doi copii, Ioan şi Nicolae, au parte de o educaţie aleasă. În timpul războiului ruso – turc este înrolat praporgic şi devine locotenent. După pacea de la Kuciuk-Kainargi cei doi fraţi şi banul Mihail Cantacuzino se retrag în Rusia. Tatăl Răducanu murise. Revin în ţară la 1784 şi Ioan devine spătar, fiind numit de unchiul său Alexandru Mavorcordat. După războiul ruso – austro – turc în 1788 se retrage în Rusia. Este făcut cneaz de Ecaterina a II-a, numit polcovnic şi i se dă o moşie pe malul Bugului. Aici se stabileşte şi moare la 3 iulie 1828.

Volumul *Poezii noo* cuprinde 22 de poezii, unele originale, altele un fel de prelucrări sau traduceri din alți scriitori. Cele 14 „alcătuiri" proprii sunt: *Satiră: Omul, Cântec păstoresc, Pocitanie, Tânguire, Sfat unui şătrar, Cântec bețivănesc, Păs, Măgulire, Pofidă, Cântec grădinăresc, Poveste, Cântec păstoresc, Râs mult* şi *Răsuflare*. Traducerile sunt: *Veacul cel fericit sau cel scump, Lăcaşul morții, Poveste, Dimineața poeticească, Eleghie tălmăcită, Stihuri* (după Metastasio), *Cântarea cântărilor, Arsachie şi Ismenia* (după Montesquieu)*, Narcis* (după J.J. Rousseau), *Cercare asupra omului* (după Alexander Pope). Volumul a fost tipărit de Mihail Strelbițchi la Iaşi (probabil 1792 – 1793) sau la Dubăsari (între 1792 – 1796), unde acesta avea o tipografie. Ediția critică publicată de Ion Nuță în 2005 la Tipo-Moldova dă o imagine clară asupra activității literare a lui Ioan Cantacuzino.

3. În *Veacul cel fericit sau scump* avem o idilică imagine a trecutului: „O, pă ce veac frumos părinții noştri era! / Laptile din pământ atuncea izvora, / Mierea şi cu mana curgea pântre flori / Câmpul udat numai era dă lacrimi dă zori".

Cântarea cântărilor este prelucrarea pe baza versului popular a poemului din Biblia de la Bucureşti (1688): „Sunt neagră iar frumoasă / Şi mult drăgăstoasă / Fetele locului / Ierusalimului / Poți să le priveşti / Ca sălaşe crăieşti".

Răsuflarea este un fel de artă poetică, un fel de testament literar: „Limba noastră prea puțină / Nu-i a nimănui proastă vină / Căci însoață rău cuvântul / În pârlejul ce dă gândul. / Mai cu vreme şi cine ştie / Prisosire poate să vie / Că scriitorii împodobesc / Limba, patria-şi slăvesc".

6. Poeții Văcăreşti

Ienăchiță Văcărescu s-a născut probabil în 1740 şi prin căsătorie cu Elenita devine cumnat cu Grigore Ghica Vodă. Ştia greceşte, italiana, franceza şi turca. A fost mare vistier, spătar, vornic. A fost exilat la Nicopole şi apoi la Rodos. Se întoarce şi este ban sub Moruzi. Moare în 1797. Compune cu uşurință şi tipăreşte la Veneția, în 1771, *Slujba sfântului Alexandru*. În 1787 tipăreşte la Râmnic *Observațiuni sau băgări de seamă asupra regulelor şi orânduielilor gramaticii româneşti*, pe care o însoțeşte cu un mic tratat de prozodie, când o retipăreşte la Viena în acelaşi an. Versurile care o însoțesc arată folosul cunoaşterii: „Gramatica e meşteşug ce-arată-alcătuire / Şi toți printr-însa pot afla verca povățuire / S-o scrie încă într-ales cu reguli arătate / Pă toți învață d-a le şti fără greşală toate". I se atribuie şi un manifest în versuri, de ridicare împotriva turcilor: „Frați creştini, săriți fierbinte, / Puneți crucea înainte / Pă vrăjmaşi să năvălim" (1769).

El închină versuri şi Sfintei Fecioare Maria: „La puterea ta cea mare / Caz, alerg şi năvălesc / Şi crez că găsesc scăpare / După cum nădăjduiesc".

Aceeaşi uşurință de a versifica o arată atunci când compune versuri de factură romantică: „Amărâtă turturea / Când rămâne singurea / Căci soția şi-a răpus / Jalea ei nu e de spus", dar şi când realizează testamentul său literar: „Urmaşilor mei Văcăreşti / Las vouă moştenire / Creşterea limbei româneşti / Şi a patriei cinstire". Testamentul se află în tabloul votiv de la biserica Sfântul Spiridon cel Nou din Bucureşti scris pe sulul ce-l ține în mână.

Ienăchiță Văcărescu are această calitate de a realiza versuri memorabile ca în poezia *Într-o grădină*: „Într-o grădină / Lâng'o tulpină / Zării o floare, ca o lumină; / S-o tai, se strică / S-o las, mi-e frică, / Că vine altul şi mi-o rădică".

Alecu Văcărescu, născut probabil la 1769, ar fi avut o moarte dubioasă la 1799 fiind ridicat de arnăuții lui Alecu-vodă Moruzi. A scris după modelul se pare al lui Anacreon cântece pentru Lucsandra: „La doi ochi ce sânt din fire / plini de nur şi de simțire / Urmează ca să s'nchine / vrând şi nevrând fiecine / căci într-o căută-tură/ viață dau şi viață fură / Sunt deprinşi tot a supune / şi-a robi fără minune / Aceşti ochi plini de putere / Căutând cu mângâiere / N-au zăbovit să găsească la suire să mă robească". Aceste mărturisiri de iubire sunt substanța poeziilor: *Oglinda, N-ai potrivnică sub soare*. Spiritul critic al lui Alecu îl găsim în *Satira* şi *Tatăl nostru parodiat* (prin care descrie jafurile unui domnitor fanariot): „*Părinte*, tu te duci răpind bogăția – *noastră* / Deci ai lucrat împotriva celui ce-ți porunceşte – *cel din ceruri* / Tu ai luat cu totul falş cuvântul – *sfințească-se /* Iar noi suntem obligați să anatemizăm – *numele tău* / Că tu răpind arbitrar autoritatea ta, ai zis: *vie/* Însă din nelegiuitele tale răpiri s-a unplut – *împărăția ta*." Caracterul critic la adresa odioaselor, satanicelor domnii ale grecilor fanarioți i-au atras moartea, ca şi în cazul strămoşului său Enache Văcărescu odată cu domnul Constantin Brâncoveanu, la Constantinopol.

Iancu Văcărescu, a fost fiul lui Alecu Văcărescu şi s-a născut în 1792. Mama sa, Elena Dudescu, era dintr-o familie bogată şi nobilă, descendenți din Radu Negru şi Neagoe Văcărescu, voievod al Făgăraşului. Îşi face studiile la Viena şi călătoreşte prin Italia. Ca adversar al Regulamentului Organic a fost surghiunit la Moțăeni, moşia sa. A fost prezident în Divanul Ad Hoc, deputat, membru în Înalta Curte, a murit în 1863.

Versurile de factură anacreontică vădesc o uşurință a versificației dar şi un mod de a realiza o apropiere de poezia populară, de specificul național: „N-am să scap, în piept port dorul / Piste ape, piste munți: / Văz că piste mări Amorul, / Când o vrea îşi face punți. / La Carpați mi-am adus jalea, / Lor am vrut s-o hărăzesc; / Răsunetu, frunza, valea, / Apele mi-o înmulțesc!", aşa cum sunt acestea din *Primăvara amorului* (*O zi şi o noapte de primăvară la Văcăreşti*). Autorul face apel la mitologie Apollo, Diana, Marț, Ceres, Pan, Baccu, Minerva, Neptun, Pluton, Jovis, la descrierea naturii în care trăieşte fără grijă, când este trezit de Amor care-l poartă către nişte ciobănițe: „Al lor cântec rescântând / Drag îl duce la simțire / Şi desmiardă orice gând". Amor îi cere: „Ce-ai mai scump, mai sfânt, mai mare / Legăminte omeneşti: / Gând, păreri, încredințare, / Toate să mi le jertfeşti!". Este o idilă care deschide în poezia românească o înțelegere a specificului național.

Adevărul este un poem în care specificul național capătă o dimensiune ortodoxă având fragmente cu *Prologul*, *Rugăciune*, *Adevărul*. În final se reia, ca un laitmotiv, *Rugăciune*, fiindcă în acest fragment găsim mesajul acestui poem: „Stăpâne-al luminei! / Eu văz în Adevăr / Voința Ta cea sfântă! / Pre om bogat dorit-ai! / Slobodă i-ai dat mintea!"/ adică slava ce o dă cel înțelept lui Dumnezeu: „Întru înțelepciune / Voi da eu slavă Ție!" ca mod de a face porunca: „Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău din toată inima ta, din tot cugetul tău, din tot sufletul tău" dar în acelaşi timp şi porunca: „Să iubeşti pe aproapele tău ca pe tine însuți". De aceea avem versurile: „Cât mă iubesc pe

mine, / Atât iubesc pe oameni.” Mesajul este rostit abia în ultimele versuri: „Tu, Doamne, mă fereşte / De orice tiranie! / Dă-mi întru cuget viața, / În el dă-mi nemurirea!”, căci „o lumină se revarsă şi se arăt românilor adevărați table de aur”, adică să fie o conştiință națională.

Bunavestire este dorința de a rosti acest mesaj esențial, unic, patriotic: „Îmbărbătați-vă, Români! Vă îndreptați greşala / Aceste Table voi urmați şi lepădați sfiala”, fiindcă „toți Românii sunt datori nobili a fi din fire / Iubiți mărirea de Români, cinstiți acest sfânt nume”. El îi îndeamnă pe românii ostaşi, plugari, învățați să stea în unire şi iubire, să urască luxul, tirania, jaful şi să aştepte „cel de aur veac”. Acest mesaj patriotic îl regăsim în *Cântec românesc, Marşul românesc, Ceasornicul îndreptat, Glasul poporului sub despotism, La pravila țării*.

Prin tot ceea ce a scris şi a făcut, Iancu Văcărescu a fost un reprezentant al conştiinței naționale în forma ei cea mai înaltă, conştiința creştină ortodoxă.

Momentul 1848 – etapă a revoluţiei burghezo-democrate

1. Momentul 1848 în Moldova, Muntenia şi Transilvania

a) principalele momente ale revoluției burghezo-democrate au fost:

1821 – mişcarea lui Tudor Vladimirescu – cucerirea puterii politice –înăbuşirea de către forțele feudale din afara țării.

1848 – primul guvern provizoriu în Țara Românească, revoluția este înăbuşită de intervenția militară turcă.

1859 – Unirea Principatelor Române – reformele realizate de Alexandru Ioan Cuza: dreptul economic (împroprietărirea țăranilor), dreptul de vot, dreptul la cultură.

1877 – Războiul de Independență – obținerea independenței naționale.

1907 – trecerea puterii politice în mâna burgheziei, prin manipularea masei țărăneşti.

1918 – desăvârşirea independenței şi unității naționale – reforme sociale democratice: împroprietărirea țăranilor, votul universal.

1945 – desființarea clasei feudale – împroprietărirea țăranilor.

1947 – abolirea monarhiei ca formă de guvernământ.

1989 – restaurația – reintroducerea relațiilor de producție capitaliste.

b) desființarea monopolului turcesc asupra Moldovei şi Țării Româneşti, în urma păcii de la Adrianopol (1829), duce la dezvoltarea negoțului, la crearea de capitaluri, apare burghezia care declanşează lupta pentru reforme democratice.

c) obiectivele revoluției burghezo-democrate au fost realizate astfel:

• independența națională (1877, 1918);

• unitatea națională (1859, 1918);

• trezirea conştiinței naționale (1848 – 1859);

• dreptul la cultură (şcoli, teatre, presă);

• crearea de instituții democrate: stat–monarhie luminată – principe Al.I.Cuza – partide politice–parlament–justiție–armată–şcoli–spitale–arhive, universități; academie, societăți culturale şi literare;

• se creează noile relații de producție capitaliste şi ele duc la apariția întreprinderilor industriale, la consolidarea burgheziei, la apariția băncilor.

d) reprezentanți ai ideologiei iluministe şi ai mişcării de la 1848:

• Moldova: Mihail Kogălniceanu, Alexandru Ioan Cuza, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Costache Negruzzi, Gheorghe Asachi, Costache Negri.

• Muntenia: Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Ion Ghica.

• Transilvania: Andrei Mureşanu, Timotei Cipariu, Gheorghe Bariţiu, August Treboniu Laurian, Simion Bărnuţiu.

e) dezvoltarea învăţământului în limba română:

• Moldova – 1814 – Gheorghe Asachi ţine primul curs de ingineri hotarnici.

• 1828 – Şcoala de la Trei Ierarhi şi Seminarul de la Socola.

• 1835 – Academia Mihăileană – prima instituţie de învăţământ universitar.

• Muntenia – 1818 – Gheorghe Lazăr înfiinţează Şcoala de la Sfântul Sava, preluată din 1823 de Ion Heliade Rădulescu.

• Transilvania – 1754 – ia fiinţă, la Blaj, prima şcoală în limba română.

• 1834 – Gheorghe Bariţiu înfiinţează, la Braşov, Şcoala Comercială.

Apoi iau fiinţă şcoli de învăţători, de arte şi meserii, de agricultură în cele trei principate române.

f) dezvoltarea presei în limba română:

• Moldova – Gheorghe Asachi înfiinţează *Albina românească*, la Iaşi, 1829, iar din 1837 – *Alăuta românească.*

• Mihail Kogălniceanu scoate, în 1840, *Dacia literară,* iar în 1844 *Propăşirea.*

• Vasile Alecsandri va continua cu *România literară* din 1855.

• Muntenia – Ion Heliade Rădulescu va înfiinţa *Curierul românesc*, din 1828, iar din 1836 adaugă *Curierul de ambe sexe.*

• Transilvania – Gheorghe Bariţiu scoate *Gazeta Transilvaniei* în 1828, căreia îi adaugă *Foaie pentru minte, inimă şi literatură.*

g) dezvoltarea teatrului în limba română:

• apar primele trupe de teatru conduse de Matei Millo, Costache Caragiali şi Mihai Pascali.

• au loc primele reprezentaţii în limba română:

1816 – Iaşi – *Mirtil şi Hloe*, de Florian şi Gessner;

1819 – Bucureşti – *Hecuba*, de Euripide.

• se fac eforturi pentru crearea unui repertoriu naţional de către Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Costache Negruzzi.

• iau fiinţă primele şcoli pentru pregătirea actorilor şi cântăreţilor:

Iaşi – Conservatorul Filodramatic.

Bucureşti – Şcoala de muzică vocală, declamaţie şi literatură.

h) apar primele societăţi literare şi culturale:

• Muntenia: Dinicu Golescu şi Ion Heliade Rădulescu creează *Societatea literară*; Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Cristian Tell – *Frăţia*;

• Transilvania: *„Asociaţia transilvană pentru literatură română şi cultura poporului român”,* Sibiu, 1861.

2. Direcţia *Daciei literare* şi rolul lui Mihail Kogălniceanu

Trăsăturile direcţiei sunt exprimate în articolul *Introducţie*, al lui Mihail Kogălniceanu, şi reprezintă un program al generaţiei de la 1848:

a) Pentru o literatură militantă sau, altfel spus, pentru prioritatea criteriului istoric asupra criteriului estetic în aprecierea operei literare. Acest sens militant este exprimat prin titlul revistei, fiindcă vizează unul din obiectivele revoluţiei burghezo-democrate – unitatea naţională; este exprimat prin *„duhul naţional”* al

publicației: *„O foaie care părăsind politica s-ar îndeletnici numai cu literatura națională”*.

b) Pentru o literatură originală şi de specific național, fiindcă *„traducțiile nu fac o literatură”* şi *„istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice...”*. Conceptul de specific național este înțeles la nivel tematic, autorul îndemnând pe scriitori să se inspire din folclor, istorie şi realitatea socială. De aceea alături, în primul număr, M. Kogălniceanu publică nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, de Costache Negruzzi, ca aplicare practică a programului. În ea avem o critică a societății feudale, ca obiectiv esențial al ideologiei iluministe.

c) Pentru unificarea culturală înaintea unificării politice a românilor din principatele româneşti: *„Aşadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în carele ca într-o oglindă se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său”*.

d) Pentru o limbă română literară unitară: *„Românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toți”*.

e) Pentru o critică literară obiectivă: *„Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea iar nu persoana”*. Această linie va fi urmată de revistele: *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Viața românească*, detaşând critica literară obiectivă de la Iaşi, reprezentată de Titu Maiorescu, Constantin Dobrogeanu Gherea, G. Ibrăileanu şi alții, de critica literară subiectivă, impresionistă de la Bucureşti, reprezentată de Eugen Lovinescu, G. Călinescu şi alții.

3. Momentul 1848 – moment al formării conştiinței estetice

a) Dimensiunea clasică a literaturii paşoptiste:

• personaje ideale sau general-umane în împrejurări ideale sau general-umane:

Vasile Alecsandri, *Dumbrava Roşie* – Ştefan cel Mare şi Sfânt – eroul şi sfântul
Grigore Alexandrescu, *Boul şi vițelul* – arivistul şi naivul
Satiră. Duhului meu – parazitul
Vasile Cârlova, *Păstorul întristat* – cadrul bucolic

• tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor dominante:

Vasile Alecsandri , *Ovidiu, Fântâna Blanduziei* – din viața antică
Grigore Alexandrescu, *Satiră, Duhului meu* – din viața protipendadei

• armonia şi echilibrul – concepte clasice, dar şi de specific național:

Vasile Alecsandri, *Pasteluri, Concertul în luncă*
Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia* – homo mensura

• unitatea de timp, de loc şi de acțiune:

Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei*

b) Dimensiunea romantică a literaturii de la 1848:

• eroi excepționali în împrejurări excepționale:

Vasile Alecsandri, *Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roşie*
Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*
Nicolae Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*

• tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:
  Vasile Alecsandri, *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai* – patriotismul
  Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia* – patriotismul
  Ion Heliade Rădulescu, *Zburătorul* – iubirea
• exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:
  Alecu Russo, *Cântarea României*
  Vasile Alecsandri, *Dumbrava Roşie*
  Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*, *Trecutul, La Mănăstirea Dealului*
  Dimitrie Bolintineanu, *Muma lui Ştefan cel Mare*
• preţuirea folclorului pentru o literatură de specific naţional:
  Ion Heliade Rădulescu, *Zburătorul* – motivul zburătorului
  Gheorghe Asachi, *Traian şi Dochia* – motivul etnogenezei
  Vasile Alecsandri, *Sburătorul, Doina, Sânziana şi Pepelea, Baba Cloanţa*
• evaziunea în mit, în istorie, în natură, într-un decor mirific oriental:
  Vasile Alecsandri, *Pasteluri, Sburătorul, Dumbrava Roşie*
  Dimitrie Bolintineanu, *Florile Bosforului*
  Grigore Alexandrescu, *Trecutul. La mănăstirea Dealului*
• specii romantice:
  poemul – Vasile Alecsandri: *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai*
  pastelul – Vasile Alecsandri: *Miezul iernii, Iarna, Malul Siretului*
  elegia – Grigore Alexandrescu: *Umbra lui Mircea. La Cozia*
  drama – Vasile Alecsandri: *Despot Vodă, Ovidiu, Fântâna Blanduziei*

c) Dimensiunea realistă a literaturii de la 1848:
• eroi tipici în împrejurări tipice:
  Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul* – Moţoc – tipul boierului intrigant, Lăpuşneanul – tipul despotului feudal, Spancioc – tipul boierului patriot
  Vasile Alecsandri, Sandu Napoilă, *Ultraretrogradul* – Clevetici – tipul demagogului, *Sandu Napoilă* – boierul retrograd
• tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială:
  Vasile Alecsandri, *Balta Albă* – realitatea socială, bogaţi–săraci.
  Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul* – lupta pentru putere
• atitudinea critică faţă de realitatea înfăţişată:
  Costache Negruzzi, *Reţetă, Fiziologia provinţialului, Alexandru Lăpuşneanul*
  Vasile Alecsandri, *Chiriţa în provinţie, Iaşii în carnaval, Rusaliile*
• scientismul – în sensul documentării sau în sensul realizării unui program:
  Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul* – documentarea din cronici
  Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei, Ovidiu* – documentare de epocă
• specii realiste: povestirea, comedia, nuvela:
  Vasile Alecsandri, *Istoria unui galbân şi a unei parale – Chiriţa în provinţie*
  Costache Neguzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*
• procedee realiste:
  tipizarea – Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul* – Moţoc, Spancioc
  analiza psihologică – Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*

4. Momentul 1848 – moment al trezirii conştiinţei naţionale

a) cultivarea conştiinţei naţionale, afirmarea idealurilor revoluţiei burghezo-democrate prin şcoli, teatre, presă, societăţi;

b) rolul şi locul literaturii ca armă ideologică:
Vasile Alecsandri: *Deşteptarea României, Hora Unirei*;

c) lupta pentru reforme democratice, sociale, politice:
Vasile Alecsandri: *Dezrobirea ţiganilor, Deşteptarea României, Plugul blestemat*

d) lupta pentru înlăturarea absolutismului feudal:
Costache Negruzzi: *Alexandru Lăpuşneanul*
Vasile Alecsandri: *Despot Vodă*

e) lupta pentru realizarea unităţii naţionale, sintetizată prin cuvântul *România*:
Dacia literară, România literară – reviste cu caracter naţional
Vasile Alecsandri: *Deşteptarea României*, Alecu Russo: *Cântarea României*

f) lupta pentru independenţa naţională:
Vasile Alecsandri: *Deşteptarea României, Ostaşii noştri*

g) mesajul patriotic – scop al activităţii literare:
Grigore Alexandrescu: *Anul 1840*, Andrei Mureşanu. *Un răsunet*
Alecu Russo: *Cântarea României*, Vasile Alecsandri: *Deşteptarea României*

h) evocarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut ca mod de a cultiva conştiinţa naţională:
Vasile Alecsandri: *Dumbrava Roşie*, Vasile Cârlova: *Ruinurile Târgoviştei*, Grigore Alexandrescu: *Umbra lui Mircea. La Cozia*

i) natura patriei – mod de a cultiva sentimentul patriotic:
Vasile Alecsandri: *Pasteluri, Concertul în luncă, Lunca din Mirceşti*

j) cultivarea limbii naţionale – mod de a exprima sentimentul patriotic:
Costache Negruzzi: *Alexandru Lăpuşneanul*, Vasile Alecsandri: *Rusaliile*

5. Ion Heliade Rădulescu – *Zburătorul*

Poezia se înscrie în programul *Daciei literare*, fiindcă are ca temă mitul *Zburătorul*. Zburătorul este un personaj fantastic, care se arată pe înserat tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el şi apoi dispare. În prima parte avem o idilă. Idila este o specie a genului liric, în care sentimentul naturii se împleteşte cu sentimentul erotic. Partea a doua este un pastel, fiindcă avem doar sentimentul naturii iradiat din imaginile vizuale şi auditive ale unui sat la momentul înserării. În partea a treia avem aproape o legendă versificată a zburătorului. Toate cele trei specii încadrează poezia în estetica romantică. Mesajul este clasicist, moralizator, patimile trebuie evitate („Să fugă fata mare de focul de iubit"), pentru că dacă pătrund în inima omului sunt greu de îndepărtat („Nici rugi nu te mai scapă – Ferească Dumnezeu").

Textul dezvoltă, în prima parte, trăirile unei adolescente, Florica. Ea descrie mamei sale aceste senzaţii fizice, pe care le trăieşte: *„pieptul mi se bate", „Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate", „Ah! inima-mi zvâcneşte!", „ochii-mi văpăiază", „tremur de nesaţiu", „Obrajii...unul arde, şi altul mi-a răcit!", „o piroteală de tot m-a stăpânit"*. Mama îi propune soluţiile din viaţa satului: *„du-te la moş popa"*, babele din sat, vrăjitorul.

Al doilea moment surprinde sugerarea prezenței zburătorului prin trei ipostaze subtile: de destin (*„Eu parcă-mi auz scrisul*”), de fior (*„prin vine un fior*”), de vânt (*„dar e un vânt uşor”*). De aceea, ca specie literară, aici avem o idilă.

Partea a doua este un pastel, în care se prezintă imaginea unui sat pe înserat, prin imagini vizuale şi auditive. Imaginile vizuale sunt realizate, în general, prin metafore şi simboluri: *„Veşmântul său cel negru de stele semănat”, „cobe, câteodată, tot cade câte-o stea”, „a laptelui fântână”*. Imaginile auditive sunt realizate prin gerunzii (*„țipând parcă chema”*), aliterații (*„şoaptă în susur”*), metonimii (*„lătrătorii numai s-aud”*). Ele sugerează multă mişcare la momentul înserării, ca un punct culminant, după care urmează o linişte (*„Tăcere este totul şi nemişcare plină”*), ce prefigurează venirea zburătorului.

Partea a treia are o formă de legendă, în care zburătorul primeşte alte ipostaze: de balaur (*„balaur de lumină cu coada-nflăcărată”*), de zmeu (*„Tot zmeu a fost, surato.”*), de flăcăiandru (*„Ca brad un flăcăiandru”*) şi de fulger (*„Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare”*).

Această metamorfoză a zburătorului face din el un personaj fantastic, un erou romantic excepțional, iar eroina, prin trăirile şi evenimentele prezentate, devine excepțională în împrejurări excepționale, prefigurând *Luceafărul*, de Mihail Eminescu. Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă, ca în poeziile romantice. Motivul zburătorului arată prețuirea folclorului şi, prin caracterul său fantastic, o trăsătură a romantismului. Idila, pastelul, legenda sunt specii romantice, iar pastelul presupune existența sentimentului naturii, care este o trăsătură a romantismului.

În poezie găsim şi elemente realiste, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul reflectă viața satului românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea. Dialogul dintre cele două vecine, cel dintre mamă şi Florica, prezența unor elemente dialectale din Muntenia, folosirea unor expresii ale limbii vorbite aduc acel plurilingvism caracteristic realismului: *„tras printr-un inel”, „mi-ți vine”, „nas ca vai de el”*. Elementul de ironie arată prezența spiritului critic, care caracterizează realismul.

Elementele clasice sunt mai mult sugerate. Zburătorul apare strălucitor, ca un erou ideal (*„Şi pietre nestimate lucea pe el ca foc”*), dar această imagine ideală (*„tras printr-un inel*”) este ironizată (*„nas ca vai de el”*), fiindcă, de fapt, zburătorul este duhul rău.

Ion Heliade Rădulescu face, deci, o subtilă sinteză îmbinând structura romantică a poeziei cu elementele realiste şi clasice.

6. Grigore Alexandrescu – *Umbra lui Mircea. La Cozia*

Este o elegie care are ca temă exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut. Elegia este o specie romantică prin care se exprimă sentimente de tristețe şi melancolie:

Noi privim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaş odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat.

Mesajul are o dimensiune romantică, exprimată prin dragostea faţă de patrie, dar şi o dimensiune clasică prin preţuirea raţionalismului, a artei, a ştiinţei, culturii, care ar reprezenta adevărata glorie:

Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste şi amare: legi, năravuri se-ndulcesc;
Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite
În gândire şi în pace drumul slavei îl găsesc.

Avem sugerat subtil şi un mesaj politic, exprimat lapidar prin: *„Lumea e în aşteptare...”*, fiindcă poezia este scrisă în 1844, când se prefigurau starea de spirit şi evenimentele de la 1848.

Elegia realizează evocarea uneia dintre cele mai semnificative personalităţi ale luptei pentru apărarea fiinţei naţionale. De aici şi titlul poeziei *Umbra lui Mircea*, care este o metaforă, o metonimie şi un simbol al conştiinţei naţionale. Mircea este un prototip, o imagine a poporului român, un erou, care luptă împotriva valului otoman păgân, ca să nu distrugă ţara şi lumea creştină. Aşa au făcut şi Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Vlad Ţepeş, Iancu de Hunedoara, Skanderbeg, Ioan Sobieţki.

Comuniunea dintre om şi natură, preţuirea folclorului sunt o modalitate de a exprima caracterul romantic al eroului, văzut ca personaj fantastic:

Râul înapoi se trage ... munţii vârful îşi clătesc.
Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează.

Motivul mormintelor, al mănăstirilor, nocturnul, evaziunea în vis sunt elemente, care sugerează cadrul romantic excepţional. Ele aduc o ilustrare a programului *Daciei literare,* fiindcă vizează trezirea conştiinţei naţionale. De aceea poezia poate fi interpretată ca o *ars poetica,* adică o poezie programatică, în care autorul îşi defineşte programul estetic romantic, dar şi aderenţa la obiectivele generaţiei de la 1848. Avem şi unele elemente realiste, în sensul că războiul este *„bici groaznic”*, gloria se obţine cu mari sacrificii: *Şi ai lui sângeraţi dafini naţiile îi plătesc*. Lipsa patriotismului înseamnă că *întunericul domneşte*, că *Tot e groază şi tăcere*, de aceea *umbra intră în mormânt*.

Originalitatea poeziei constă în subtila afirmare a ideologiei iluministe, a mesajului patriotic, în subtila personificare a conştiinţei naţionale prin spiritul lui Mircea cel Bătrân, prin atmosfera nocturnă romantică, prin sugestiile de tip simbolist. Astfel, în versurile: *Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate* avem o repetare a vocalei *u*, care sugerează ruperea planului real spre a face posibilă prezenţa fantasticului. Este o aliteraţie şi o asonanţă de tip simbolist, aşa cum o vom regăsi în poezia lui Ion Barbu *Din ceas, dedus...*

7. Grigore Alexandrescu – *Satiră. Duhului meu*

Mesajul sugerează că o societate parazitară este sortită pieirii.

Sensul criticii se îndreaptă împotriva modelului de viaţă parazitar al societăţii feudale de la mijlocul secolului al XIX-lea. Cuvântul cheie al textului este *carte*, care are două sensuri opuse. În expresia *Trageţi toţi câte-o carte*, când începe satira, este vorba de carte de joc, care sintetizează conceptul de lume ca joc, concept fundamental parazitar despre lume şi viaţă al clasei dominante. În expresia ca *să compui o carte* este vorba de conceptul de conştiinţă naţională şi socială, pe care-l exprimă poetul. De aici rezultă o

incompatibilitate între poet şi societate, care generează atitudinea de frondă a acestuia, izolarea lui. Poetul se preface că se autoironizează pentru orgoliul de a crede că, dacă are o instrucție aleasă (*De rost puteai a spune tragedii însemnate, / Meropa, Atalia, şi altele mai multe*), poate fi un om de societate. El se pune pe sine în antiteză cu *„domnişoru cela care toate le ştie, / Căruia vorba, duhul îi stă în pălărie*. Acesta este prototipul parazitului, care crede că, dacă are haine cusute la Paris, poartă lornetă şi insultă cu obrăznicie doamnele, zicându-le: *Ce lornetă! te-arată mai frumoasă!*, este un model, fiindcă *dă bine din mâini şi din picioare, / Şi trânteşte la vorbe fără să se gândească*. Modelul de gândire al acestui parazit este inexistent. El nu este om, ci este expresia esențializată a procesului de dezumanizare, pe care-l trăieşte cel ce nu munceşte, nu creează, nu are un rol social major, nu dă nimic societății, fiindcă este de un egoism monstruos şi el doar consumă munca altora.

Poezia poate fi interpretată ca o *ars poetica* în sensul afirmării aderenței scriitorului la programul estetic al clasicismului. Eroii (poetul, domnişorul) au trăsături general-umane. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața claselor dominante. Satira are un caracter moralizator, fiindcă arta trebuie să fie *utile cum dulci,* după definiția lui Horațiu, adică frumoasă şi utilă.

8. Vasile Cârlova – *Ruinurile Târgoviştii*

Ruinele sunt un motiv romantic, care sugerează tema exaltării trecutului glorios şi critica prezentului decăzut şi pretext pentru o elegie, care să exprime sentimentele de tristețe, jale, durere şi să transmită mesajul generației de la 1848 de a trezi conştiința națională.

Poezia este o exprimare a durerii neamului românesc, lovit cu bestialitate timp de două milenii de toate hoardele de tâlhari ale lumii (*O patrie a plânge cu multă jale cer*). Venit în acest loc sfânt al gloriei străbune, poetul caută un sprijin moral (*Aşa şi eu acuma, în viscol de dureri, / La voi spre uşurință cu triste vin păreri*), fiindcă este exponentul conştiinței naționale. Poezia are şi elemente de meditație pe tema *fortuna labilis,* determinată de motivul ruinelor (*Şi de vederea voastră cea tristă însuflat / A noastră neagră soartă descoper ne-ncetat*). El deplânge decăderea națională şi pierderea independenței naționale (*Când cea mai tare slavă ca umbra a trecut, / Când duhul cel mai slobod cu dânsa a căzut.*).

9. Vasile Cârlova – *Rugăciune*

Împletirea sentimentului patriotic cu evlavia creştină este substanța acestei rugăciuni scrisă în 23 de strofe a câte şase versuri, pline de tristețea ce-l domină când contemplă starea jalnică, în care se găsea țara după trei secole de bestiale jafuri făcute de turci, tătari, cazaci, poloni, greci, unguri, austrieci: *Nu cer prisoase sau nălucire; / Voiesc dreptate, cer mântuire / Patriei mele, jalnic pământ! / Vai! ale cării necazuri multe / Ce suflet poate să le asculte / Şi să nu plângă dând crezământ?* Poetul se simte o conştiință națională şi în această calitate nu cere nimic pentru sine ci pentru neamul său pe nedrept lovit: *Deci cu dreptate, 'naltă Putere / Dă ascultare unui ce cere / Patriei sale bine, folos*. El cere intervenția divinității, fiindcă doar Dumnezeu putea scoate neamul din acest atac de două mii de ani făcut de toți tâlharii lumii împotriva neamului

românesc: *A Ta vedere zăreşte toate, / Mâna Ta iarăşi îndată poate / Să zăticnească răul din drum*.

Cârlova îşi asumă prin rânduiala de rugător a stabili un alt raport între Dumnezeu şi poporul său: *Dar ea cu lacrimi l'a Ta fiinţă / În veci închine recunoştinţă / Să glăsuiască numele Tău / Urmând întocmai voinţei Tale / Cerând şi râvna inimii sale / A-i fi spre pază la orice rău*.

El primeşte un semn, o veste, un răspuns: *Nu cumva, Soare, veste să fie / Patriei mele spre bucurie / Că rugăciunea ce a făcut / De către Sfântul se-mbrăţişează / Şi că prin focuri încredinţează / A ei lucrare nu după mult?.*

Speranţa, mesajul poeziei este că un viitor luminos Ţării Româneşti i se vesteşte: *Adevăr este, acea lumină / Vesteşte soartă de raze plină / Ce se găteşte ăstui pământ; / Ce din poruncă supusă vine, / Patriei mele în veci să-nchine / A ei credinţă cu jurământ*.

Publicată în „Curierul Românesc" din 4 septembrie 1839, textul vădeşte o uşurinţă a versificaţiei ca şi în celelalte poezii: *Marşul* (*oştirii române*), *Ruinurile Târgoviştei, Păstorul întristat, Înserarea*, o deplină aderenţă a lui Vasile Cârlova la romantism şi în acelaşi timp la programul *Daciei literare*, care exprima o realitate cultivată prin Ioan Heliade Rădulescu şi *Curierul Românesc*, prin Gheorghe Asachi şi *Albina românească*.

Vasile Cârlova în *Rugăciune* îşi afirmă condiţia de poet în sensul cel mai înalt de reprezentant al conştiinţei naţionale şi în această calitate se adresează lui Dumnezeu spre a stabili un nou raport între Dumnezeu şi neamul său. De aceea el reprezintă punctul cel mai înalt atins de scriitorii români din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

10. Andrei Mureşanu – *Un răsunet*

Imnul este tot o specie romantică, care are scopul să ridice la modul solemn mesajul patriotic al luptei pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale. Mesajul este că lupta trebuie dusă până la sacrificiul de sine.

Poezia este o chemare la luptă hotărâtă pentru afirmarea idealurilor naţionale (*Viaţă-n libertate, ori moarte!*) şi se înscrie în programul *Daciei literare*. Ea afirmă trezirea conştiinţei naţionale (*Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte, / În care te-adânciră barbarii de tirani!*). Este susţinută descendenţa romană a poporului român (*Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman*). El cheamă sutele de mii de voinici (*Cum stau ca brazi în munte voinici sute de mii*), pe toţi bărbaţii (*Bătrâni, bărbaţi, juni, tineri, din munţi şi din câmpii!*) să ia armele (*Cu braţele armate, cu focul vostru-n vine*) şi să lupte, aşa cum au luptat românii sub Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Ioan Corvin. Poezia este o reacţie faţă de sălbatica teroare maghiară şi austriacă din Transilvania, faţă de violenta agresiune a catolicismului (*Preoţi, cu crucea-n frunte! căci oastea e creştină, / Deviza-i libertate şi scopul ei prea sfânt, / Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină, / Decât să fim sclavi iarăşi în vechiul nost'pământ!*). Această poezie a devenit imnul naţional.

11. Dimitrie Bolintineanu – *Muma lui Ştefan cel Mare*

Construită pe tema luptei pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale, poezia are ca mesaj ideea că această luptă

trebuie dusă până la sacrificiul de sine. Sentimentul dominant este dragostea față de țară, care estompează caracterul de elegie exprimat prin versurile: *Plânge şi suspină tânăra domniță*.

Motivul este luat din *O samă de cuvinte*, de Ion Neculce.

Învins de turci, Ştefan vrea să se retragă cu o parte din oastea sa în Cetatea Neamţ, unde să se pregătească pentru noile sale expediții războinice. Mama sa nu-l primeşte, fiindcă, asemeni matroanelor romane (care le spuneau fiilor *cu scut sau pe scut*, adică învingător sau mort), ea îi cere fiului să nu-şi întrerupă lupta: *Du-te la oştire! pentru țară mori! / Şi-ți va fi mormântul coronat cu flori!*.

Ştefan ascultă povața mamei sale şi reia lupta ieşind biruitor în războiul cu turcii.

12. Costache Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul*

Nuvela este o specie realistă, care are mai multe personaje, mai multe episoade şi reflectă realitatea social-istorică. Lupta împotriva absolutismului feudal, a abuzurilor feudale a determinat alegerea acestui moment din istoria Moldovei. Mesajul este subtil şi anume că trebuie realizată o altă societate, pe alte principii şi legi, aşa cum o cereau ideile ideologiei iluministe, adică o republică având la bază conceptul „poporul suveran".

Compoziția este clasică, fiindcă are patru capitole, care se echilibrează între ele, fiecare având câte un moto:

Capitolul I. *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu*

Capitolul II. *Ai să dai sama, doamnă!...*

Capitolul III. *Capul lui Moțoc vrem...*

Capitolul IV. *De mă voi scula, pre mulți am să popesc şi eu...*

Subiectul este luat din cronica lui Grigore Ureche şi alegerea lui exprimă intenția autorului de a critica societatea feudală, de a afirma necesitatea reformelor sociale.

Alexandru Lăpuşneanul se întoarce la a doua domnie cu ajutorul turcilor. El fusese înlăturat de la domnie de aventurierul Despot. Acesta venise cu o armată de mercenari în înțelegere cu boierii, care nu-l sprijină pe Lăpuşneanul, ci îşi calcă jurământul de credință prestat față de domn. Din această cauză, ei se tem de consecințele actului lor de trădare şi trimit o delegație reprezentată de vornicul Moțoc, paharnicul Veveriță, Spancioc şi Stroici, ca să-i spună că țara nu-l vrea.

Alexandru Lăpuşneanul le răspunde, rostind cuvintele: *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu...,* preluate de autor din cronică şi le promite că-şi va întreține armata turcă cu averile boierilor: *Voi mulgeți țara, a venit vremea să vă mulg şi eu pe voi*. Când vornicul Moțoc caută să-l atragă în cursă, cerându-i să vină fără oastea turcă, că ei îl vor apăra, Lăpuşneanul îi promite că nu-l va omorî, ci îl va păstra în slujbă.

Redevenit domn, Alexandru Lăpuşneanul se ține de cuvânt şi începe să pedepsească, cu multă cruzime, boierimea lacomă şi trădătoare. Văduva unui boier o întâmpină pe doamna Ruxandra şi o amenință: *Ai să dai sama, doamnă!...*. Întoarsă la palat, doamna Ruxandra îi cere lui Alexandru

Lăpuşneanul să se împace cu boierii. Viclean, el îi spune că de poimâine nu va mai pedepsi niciun boier şi că îi va da un leac de frică.

Capitolul al treilea este punctul culminant al acțiunii, fiindcă Lăpuşneanul loveşte decisiv boierimea, exterminând-o fizic. El se preface că vrea să se împace cu boierii, se duce la liturghie, îmbrăcat ca domn, purtând coroana Paleologilor. Îşi cere iertare de la boieri şi, ca semn al împăcării, îi invită la palat la un ospăț. În timpul ospățului, mercenarii pătrund în sală şi-i lovesc cu săbiile pe boieri, până când îi omoară pe toți. În curte începe uciderea slugilor boierilor, dar unii izbutesc să fugă. Ei spun în oraş ce se întâmplă la curtea domnească şi o mulțime de oameni se strâng la poartă. Vodă îl trimite pe armaş să-i întrebe ce vor. Este prinsă psihologia mulțimii, care, la început, nu ştie ce să ceară. Apoi cere capul vornicului Moțoc, care reprezenta pentru ei răul, fiind cel ce le lua birurile. Vodă îl dă pe Moțoc mulțimii, care-l ucide. Apoi face din capetele boierilor ucişi o piramidă şi o cheamă pe doamnă Ruxandra. Aceasta, când vede *leacul de frică* promis de Alexandru Lăpuşneanul, leşină.

În ultimul capitol, acțiunea se petrece în cetatea Hotin. Alexandru Lăpuşneanul a venit aici, spre a-i urmări pe boierii Spancioc şi Stroici, care, înțelegând cursa întinsă de el, au fugit în cetatea Camenița. Lăpuşneanul se îmbolnăveşte de lingoare (tifos). El le spune episcopilor, care veniseră împreună cu familia domnului, să-l călugărească, dacă vor vedea că-i pe moarte. Potrivit canoanelor Bisericii Ortodoxe, ei trebuiau să-i împlinească această dorință şi-l călugăresc. Sensul actului este că cel ce se călugăreşte, iese din viața socială. De aceea fiul său este desemnat domn, iar doamna Ruxandra devine regentă. Lăpuşneanul dăduse această poruncă, ca să fie călugărit, fiindcă se ştia plin de păcate grele. Călugărirea este ca un al doilea botez şi şterge toate păcatele anterioare ale omului, i se schimbă numele şi destinul. Trezindu-se din leşin şi văzându-se îmbrăcat călugăr, Lăpuşneanul înțelege că a fost deposedat de domnie, de aceea cere să-i fie adus fiul, având, probabil, intenția de a-l ucide. El rosteşte cuvintele: *De mă voi scula, pre mulți am să popesc şi eu...*, ceea ce arată intenția de a continua viața sa de ucigaş, deşi fusese călugărit. Cetatea Hotin se găseşte pe malul românesc al Nistrului, iar pe celălalt mal se găseşte cetatea Camenița. De aceea cei doi boieri fugari, Spancioc şi Stroici, află că Alexandru Lăpuşneanul nu mai e domn şi vin fără teamă în cetatea Hotin. Ei îi dau doamnei Ruxandra o otravă să-i ducă lui Lăpuşneanul, ca să-şi salveze fiul. După ce doamna Ruxandra îi dă paharul cu otravă, ea pleacă împreună cu fiul ei, cu mitropolitul şi curtea. Alexandru Lăpuşneanul rămâne singur şi moare în chinuri, supravegheat de Spancioc şi Stroici, care îi spun: *Învață să mori, tu, care îi ucideai pe alții*. Finalul este, deci, moralizator, clasic, dar nuvela este realistă.

Caracterul realist al nuvelei rezultă din faptul că eroii reprezintă tipuri sociale. Lăpuşneanul este tipul despotului feudal, Moțoc – tipul boierului viclean, Spancioc – tipul boierului patriot. Împrejurările sunt tipice şi caracterizează lupta pentru putere. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul se documentează din cronici şi arată, astfel, o concepție scientistă, deci realistă, în abordarea temei. Atitudinea sa critică se exprimă prin alegerea subiectului, fiindcă domnia lui Alexandru Lăpuşneanul este una din cele mai sângeroase din istoria Moldovei. El ştie să utilizeze

tipizarea, dar şi analiza psihologică, dezvăluind intențiile, atitudinile, modelul de gândire al eroilor.

Nuvela are şi multe elemente romantice. În primul rând, eroii au şi o dimensiune afectivă, pe care o exprimă: Lăpuşneanul – ura, Moțoc – spaima de a fi dat mulțimii, Doamna Ruxandra – teama, mila. Doamna Ruxandra are un caracter angelic, iar Alexandru Lăpuşneanul – caracter demonic, de aceea alcătuiesc un cuplu romantic, constituit pe contrast. Avem o serie de imagini romantice ca: piramida de capete – *leacul de frică*, tunderea lui Alexandru Lăpuşneanul în monahism, otrăvirea lui.

Nuvela este realistă, cu elemente romantice şi clasice, deci o sinteză specifică pentru programul *Daciei literare*.

13. Costache Negruzzi – *Sobieski şi românii*

Nuvela *Sobieski şi românii*, scrisă de Costache Negruzzi, are un caracter romantic fiindcă sugerează exaltarea trecutului istoric glorios şi are un mesaj afectiv deci romantic şi anume că vitejia adevărată izvorăşte din dragostea de țară.

Subiectul este inspirat din istoria frământată a Moldovei. Jan Sobieski, regele Poloniei, vine cu o armată în Moldova, cu intenția de a o cuceri şi de a se bate cu turcii. Ei sunt hărțuiți şi înfometați, fără a putea da o luptă decisivă. Siliți să se retragă din Iaşi spre Polonia, fac un ocol, trecând prin apropierea cetății Neamț. Cetatea era goală, dar ispravnicul aşezase în ea nouăsprezece plăieşi, pentru că garnizoana, alcătuită din soldați în leafă, plecase, alături de domnul Cantemir, la Fălciu.

Armata polonă este lipsită de merinde şi de aceea Sobieski se hotărăşte să atace cetatea. Polonii bănuiesc că înăuntru se găsesc averi şi cer plăieşilor să le predea cetatea. Plăieşii refuză şi începe atacul cetății. După cinci zile de luptă, mor zece plăieşi şi mai rămân doar trei răniți şi şase buni de luptă, dar nu mai aveau nici merinde, nici muniții. Ei ridică un steag alb. Leşii le permit să iasă, promițându-le că-i vor lăsa în viață şi să se ducă unde vor voi. Când plăieşii ies din cetate, regele Sobieski, văzând numărul lor mic, vrea să-i spânzure, fiindcă pierderile armatei polone erau mari. Unul dintre cei doi hatmani, Iablonovski, îi aduce aminte regelui că le-a făgăduit să-i lase să plece şi că ei, soldați fiind, n-au făcut decât să-şi apere țara, deci şi-au făcut datoria. Sobieski le dă drumul plăieşilor, spunându-le că se pot lăuda cu fapta lor de arme, fiindcă, deşi erau puțini, s-au împotrivit regelui Poloniei timp de cinci zile.

Plăieşii s-au urcat în munți, oastea polonă a plecat, iar cetatea a rămas cu porțile deschise, purtând pe ziduri urmele bombardamentului, la care a fost supusă.

Nuvela preia un episod din istoria frământată a Moldovei, pentru a arăta vitejia, demnitatea, înțelepciunea, spiritul de sacrificiu, de care au dat dovadă strămoşii noştri, evidențiind adevărul din cuvintele rostite de Nicolae Bălcescu: *Istoria este cea dintâi carte a unei nații...căci într-însa îşi vede trecutul, prezentul şi viitorul.*

Nuvela *Sobieski şi românii* este realistă, pentru că evenimentele sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul Costache Negruzzi le preia din cronica lui Ion Neculce, dar transformă acest episod trist într-un moment eroic, romantic.

Regele Sobieski intră în Ţara Moldovei *cu oşti grele,* spune cronicarul, îndemnat fiind de Constantin Brâncoveanu. El trece prin Botoşani şi Târgul Frumos, după ce lasă garnizoane în cetatea Neamţ şi în Suceava, la Zamca, la Agapia şi Secu, la *Câmpu Lungu* şi la Hangu. Oastea lui este lovită de un viscol şi de o boală, încât pierde o jumătate din oaste şi o mare parte din cai. Din această cauză, lasă tunurile la Repcea şi se retrage în Polonia. El era înțeles cu împăratul Prusiei şi cu papa de la Roma, ca să ducă război împotriva turcilor, dar atacă Moldova.

Costache Negruzzi dă, deci, multă libertate fanteziei sale, creând o legendă sau preluând-o din tradiția orală. El recreează istoria pentru a-i da un mesaj patriotic militant, în sensul programului revistei *Dacia literară.* Negruzzi pune în antiteză vitejia grupului de plăieşi cu orgoliul regelui Poloniei, puternica armată polonă, cu tunuri, şi grupul de plăieşi, care, cu câteva puşti, țin în loc o armată, având scopul de a arăta ce valoare are patriotismul autentic. Regele Sobieski este cuceritorul orgolios, fiindcă a salvat Viena. El crede că linguşirile hatmanului Potoțki sunt realitatea, că numele său este suficient pentru a determina capitularea imediată a unei cetăți. De aceea, când după pierderile suferite vede cine erau cei care-l înfruntau, mânia lui nu are margini, nu poate găsi o altă soluție decât o pedeapsă exemplară pentru plăieşi. Intenția lui era să cucerească cetăți creând un sistem de luptă împotriva domnului Cantemir, pe care tătarii nu-l sprijină suficient ca să-l prindă pe regele polon şi să transforme incursiunea lui militară în Ţara Moldovei într-un dezastru, aşa cum s-a întâmplat în timpul lui Ştefan cel Mare, la Codrii Cosminului cu Albert, regele Poloniei.

Nuvela *Sobieski şi românii* surprinde trăsăturile stilului lui Costache Negruzzi ca: armonia, concizia, acuratețea, nuanțarea, oralitatea. El îmbină armonios narațiunea cu dialogul şi descrierea, folosind o serie de termeni, care dau atmosfera de epocă: *lăncieri, pedestraşi, buciumă, plăieşi, armură, metereze, semilună, flintă, sire, parlamentarul, marşa, hatmani, şleahtă.*

El introduce în text o serie de cuvinte din limba vorbită ca: *merinde, norocire, tocmală, încungiurată, înturnându-se, spăriet, îngiosat, laviță, piste, horopsită, surlă, nimică,* dar la care putem adăuga şi o serie de expresii: *a i se cuceri, a da pas, pre numele patronului, bea o duşcă, îl curmă, se va cotropi, vă puneți capul, ai cuvânt, a face spor,* care dau caracterul oral al stilului său.

Pentru a da o mai mare capacitate de nuanțare limbii folosite, dar şi pentru a-i mări expresivitatea, Negruzzi introduce în text:

- comparații – *ca un mare schelet de uriaş, ca într-o țarină pustie, ca deşteptat din somn;*
- metafore – *floarea vârstei, cuib al tâlharilor, turbat de mânie, trup de lăncieri;*
- simboluri – *trufia Semilunei, ştergar alb;*
- metonimii – *se va trece sub ascuțişul sabiei, fața i se însenină, priveau cu înduioşare, se trase ruşinat, buciumă străjerul, cu durerea în inimă, cu întristarea pe față;*
- epitete – *posomorât şi mânios, ştergar alb, faptă defăimată, oaste ticăloşită, posomorât, gânditor, bătrâni, pospolită.*

Scriitorul are chiar dorința să dea mai multă armonie frazei, introducând procedee ale stilului poetic ca aliterații şi asonanțe: *gloanțe – greş, cuceriți –*

cetatea, munițiile şi merindele, tăbărâse armia turcească, „plecați-vă – primejdie, steagurile strânse.

Pentru a accentua concizia stilului său, Negruzzi utilizează înşiruirea: *trăsuri, bagaje, pedestraşi, şleahtă pospolită.* Pentru a da dinamism acțiunii, el foloseşte, cu o mare frecvență, verbele: *încuiați-le, aşezați-vă, să nu zică, au intrat,* dar şi pentru a arăta hotărârea, cu care plăieşii vor lupta, adică îşi vor arăta dragostea de țară. Nuvela are un profund mesaj moral şi patriotic, arătând destul de clar intenția scriitorului de a cultiva conştiința națională prin evocarea trecutului glorios.

14. Costache Negruzzi – *Fiziologia provințialului*

În volumul *Păcatele tinerețelor,* publicat în 1857, Negruzzi grupează toată creația sa în proză în trei secțiuni: *Amintiri din junețe, Fragmente istorice, Negru pe Alb,* iar pe cea în versuri o intitulează *Neghină şi pălămidă.*

Fiziologia provințialului face parte din cele 32 de scrisori, adunate sub titlul *Negru pe alb – Scrisori la un prieten,* prin care el inaugurează genul epistolar. Scrisoarea este un act intim, presupune confesiune şi sinceritate. El alege acest mod de a scrie pentru a ne prezenta tipuri sociale, imagini, „felii de viață”, adică fragmente ale unui roman, pe care n-a avut răgazul, răbdarea, îndemânarea de a-l scrie.

Tipul social al provințialului – boierul ținutaş sau micul boiernaş rural, sosit la Iaşi, cu ciubuc, şubă de urs, arnăut, se modernizează făcându-şi frac, lornetă, ca să se ducă la teatru. Se dă drept rudă cu boierii din târg, dar stă într-o cameră la han. Este comportamentul tipic al unui arivist, o variantă masculină a Chiriței, eroina lui Vasile Alecsandri. Este orgolios, lipsit de bun-simț, incult, mincinos. Este un portret al unui tip social-realist, care arată spiritul critic al autorului.

15. Nicolae Bălcescu – *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*

Cartea este construită la punctul de interferență între istorie şi literatură. Realitatea istorică înfățişată are la bază o documentare a autorului din cronici, documente şi alte scrieri şi are ca mesaj afirmarea conştiinței naționale şi apărarea ființei naționale. Sub acest unghi este realistă. Eroul principal este Mihai Viteazul, model romantic al luptei naționale a românilor, care este excepțional în împrejurări excepționale, fiindcă realizează pentru întâia dată unitatea națională. Sentimentul patriotic inundă totul mai ales în fragmentul în care face descrierea Transilvaniei, de aceea cartea este o biografie romanțată a marelui voievod.

Subiectul cărții îl formează lupta românilor pentru independență şi unitate națională sub Mihai Viteazul şi are şase capitole, urmărind principalele momente ale domniei lui Mihai Viteazul: *Libertatea națională, Călugărenii, Robirea țăranului, Unitatea națională, Mirăslău* şi *Gorăslău*. În primul capitol, se urmăreşte alungarea turcilor şi grecilor din țară. În capitolul *Călugărenii,* este descrisă lupta lui Mihai Viteazul împotriva turcilor, când, datorită vitejiei, tacticii şi strategiei sale, el învinge o armată de zece ori mai mare. Pentru a putea începe lupta de realizare a unității naționale, el dă legământul țăranilor de moşie, ca aceştia să nu mai poată pleca pe alte moşii. Acest legământ este subiectul capitolului *Robirea țăranului*. Capitolul *Unitatea națională* urmăreşte luptele lui Mihai Viteazul pentru eliberarea Transilvaniei şi a Moldovei. Capitolul

Mirăslău tratează trădarea lui Mihai Viteazul de către Austria, pierderea Transilvaniei, revenirea lui Ieremia Movilă cu ajutor polon în Moldova şi apoi pierderea domniei Ţării Româneşti. Capitolul nu este terminat, iar capitolul *Gorăslău* nu a fost scris din cauza morţii timpurii a lui Nicolae Bălcescu.

Imaginea lui Mihai Viteazul, faptele lui eroice şi pline de patriotism au constituit, pentru Nicolae Bălcescu, posibilitatea de a oferi contemporanilor săi un model, pe care să-l urmeze. Realizarea independenţei şi unităţii naţionale erau obiective esenţiale ale generaţiei de la 1848, ale revoluţiei burghezo-democrate. Ca şi Caius Iulius Caesar în *De bello Galico,* care începe cu descrierea Galiei, Nicolae Bălcescu începe descrierea campaniei lui Mihai Viteazul în Transilvania cu imaginea acestei provincii româneşti. Scopul evident era de a trezi cititorilor sentimentul dragostei faţă de ţară şi de a arăta motivul, pentru care Mihai Viteazul se vede nevoit să întreprindă această expediţie militară. Pentru a putea rezista presiunii celor trei imperii feudale, Turcia, Austro-Ungaria şi Rusia, la care se adăugau polonii, cazacii, tătarii şi grecii, românii trebuiau uniţi într-un singur stat puternic. Mihai Viteazul devine, prin lupta sa, un erou legendar, care înţelege comandamentele majore ale epocii şi apără, prin toate mijloacele, fiinţa naţională, fiind o imagine a conştiinţei naţionale.

Românii supt Mihai-Voievod Viteazul este o carte de literatură encomiastică, adică de laudă şi de aceea istoria se împleteşte cu literatura. Prototipul eroului naţional nu trebuia creat literar prin ficţiune artistică, el exista, trebuia doar înfăţişat în adevărata sa valoare. Nicolae Bălcescu continua tradiţia encomiastică a cronicarilor munteni.

Descrierea Transilvaniei este realizată de Nicolae Bălcescu cu mijloace artistice specifice unui text literar şi nu are caracterul unui text ştiinţific. El compară această provincie românească cu *un măreţ şi întins palat*, cu *o cetate* împrejmuită de un *brâu de munţi*, din care se revarsă, *ca nişte valuri proptitoare*, şiruri de dealuri. Munţii înalţi, care străjuiesc Transilvania, sunt comparaţi cu două piramide, care au o veşnică *diademă de ninsoare*. Metaforele ca *brâu de munţi*, *mare de grâu şi de porumb*, *diademă de ninsoare* se împletesc armonios cu epitetele, comparaţiile, hiperbolele şi personificările. Astfel, comparaţia *ca un întins curcubeu* are rolul de a colora şi nuanţa întregul tablou, sugerând tricolorul. Epitetele inundă textul, îl nuanţează şi-i dau relief: *câmpii arse şi văruite*, *păduri stufoase*, *măreţe piedestaluri înverzite*, *păduri întunecoase*, *limpede apă*. Personificările sugerează legendele, fiindcă munţii devin *ca doi uriaşi, care stau la ambele capete ale ţării cătând unul în faţa altuia*, dealurile *varsă urnele lor de zăpadă peste văi şi lunci*, pâraiele *mugind groaznic se prăvălesc în cataracte*, ursul este *domn stăpânitor*.

Înşiruirea bogăţiilor naturale – *sarea, fierul, argintul, arama, plumbul, mercurul, zincul, antimoniul, arsenicul, cobaltul, tuteaua, teluriul, aurul* – creează imaginea unui colier de nestemate pe gâtul sugerat al acestei zâne a plaiului românesc. Ele vor să sugereze intenţia lui Dumnezeu de a realiza această „cap d-operă de arhitectură”, în care sunt adunate toate frumuseţile ţărilor din Europa.

16. Ion Ghica – *Scrisori către Vasile Alecsandri*

Genul epistolar era frecvent în perioada de început a culturii naționale. De aceea *Scrisori către Vasile Alecsandri* este, de fapt, o culegere de amintiri şi eseuri sub formă de scrisori, spre a sugera autenticitatea, şi nu intenția autorului de a constitui o anumită imagine a unor persoane ca Nicolae Bălcescu. El îl cunoaşte într-o împrejurare deosebită. Fiind elev la şcoala de la Sfântul Sava, Ion Ghica are prilejul să-l ajute, scăpându-l din mâinile unui găligan, care tăbărâse pe Nicolae Bălcescu, ca să-i fure halvița. După ce îl alungă pe agresor, îl ajută să-şi strângă caietele. A doua zi, avea să constate cu surprindere că în acele caiete era, de fapt, adunat cu migală, primul curs de istorie națională. Marile pasiuni se manifestă de timpuriu.

17. Alecu Russo – *Cântarea României*

Este primul poem în proză din istoria noastră literară, care a fost scris în limba franceză la Paris şi publicat în *România viitoare,* revista revoluționarilor români, exilați după înăbuşirea mişcărilor de la 1848 din principatele româneşti. Poemul este o vibrantă imagine a istoriei naționale în metafore, personificări, metonimii, simboluri şi alegorii.

Textul cultivă un profund sentiment patriotic şi un vădit mesaj pe linia programului *Daciei literare*. A vorbi de România, într-un moment când ea nu exista, însemna a da glas şi expresie idealurilor generației de la 1848, adică dobândirea independenței şi unității naționale.

Se pare că textul se pare că a fost tradus în limba română de Nicolae Bălcescu, de aceea a fost atribuit de unii cercetărori acestuia. Bălcescu, însă, doar a tradus textul scris de A. Russo..

Imaginile par a fi o meditație pe tema *fortuna labilis* şi aduc aminte de *deşertăciunea deşertăciunilor* din *Ecleziastul*: *şi oase peste oase de morți acoperă pământul*.... De aici imaginile, ce vor fi reluate de Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, sugerându-se imensa năvală de popoare asupra neamului nostru: *pe fiecare din acele morminte era un semn deosebit... pe una, o cruce roşie plecată, pe alta un turban însângerat cu semiluna înfiptă pe dânsul... mai departe o suliță tătărască sfărâmată... şi acolo stau mormane grămădite, după semințiii şi lege, oasele neamurilor care se întâmpinaseră pe acest câmp de bătaie*. Mesajul patriotic este rostit de doi supraviețuitori simbolici: *Fală şi mândrie ție, țara noastră, binecuvântată şi cuvântătoare de Dumnezeu... feciorii hunilor s-au încumătat să te supuie... şi tu ai fost peştera ciolanelor lor... potopul Asiei a vrut să înghită lumea... şi tu ai fost stavila lumei.*

Vasile Alecsandri

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 21 iulie 1821. Data este cea aleasă de poet fiindcă povesteşte cum familia se refugia de mişcarea Eteriei în munții Bacăului. Copilăria şi-o petrece la Mirceşti, unde are ca prim dascăl pe părintele Gherman. Din 1829 urmează la pensionul Cuenim din Iaşi, unde învață franceza, germana şi greaca şi are coleg pe Mihail Kogălniceanu. În 1834 este trimis la Paris împreună cu Alexandru Ioan Cuza, pictorul Negulici şi va cunoaşte pe Ion Ghica şi alți tineri veniți la studii. Trece un bacalaureat în litere, se înscrie la Facultatea de medicină, apoi la drept şi vrea să facă studii la şcoala de drumuri şi poduri. Dar nu reuşeşte. Pleacă în Italia împreună cu Costache Negri, la Florența trăieşte o idilă pe care o va istorisi în „Buchetiera din Florența". Se întoarce la Iaşi prin Viena. Este numit comis la vistierie.

În 1840 preia, împreună cu Mihail Kogălniceanu şi Costache Negruzzi, conducerea Teatrului Național din Iaşi şi, văzând lipsa unui repertoriu național, începe să scrie, la început cântece comice ca: *Iorgu de la Sadagura*, *Şoldan viteazu*, *Farmazonul din Hârlău*, *Clevetici ultrademagogul*, *Sandu Napoilă ultraretrogradul*, *Barbu Lăutarul*, *Stan Covrigarul*, *Mama Angheluşa doftoroaia satului*, *Herşcu boccegiul*, *Agachi Flutur*, *Doi morți vii*, pentru a pregăti un public care să vină la teatru. Apoi va continua cu o serie de comedii: *Chirița la Iaşi*, *Chirița în provincie*, *Cucoana Chirița în balon*, *Rusaliile*, *Iaşii în carnaval*, *Cinel-Cinel*, *Boieri şi ciocoi* şi piese de specific național ca *Sânziana şi Pepelea*, *Nunta țărănească*. Partea cea mai rezistentă a dramaturgiei sale o vor forma dramele: *Despot-vodă*, *Ovidiu*, *Fântâna Blanduziei*, pe care le va scrie către sfârşitul vieții.

Va călători mereu la Constantinopol, în Franța, Italia, Spania, Africa, Anglia, Crimeia. La Mânjina va cunoaşte pe Elena Negri, căreia îi va dedica poezia „Steluța" din volumul „Lăcrămioare". Poeziile sale inspirate din folclor le va aduna sub titlul „Doine" (1842–1852), apoi în „Mărgăritărele" (1852–1862) va aborda probleme sociale: „Deşteptarea României" care a fost manifestul mişcării de la 1848 din Moldova. La 1859 scrie „Hora Unirii". După îndepărtarea, prin lovitura de stat din 11 februarie 1866, a lui Alexandru Ioan Cuza se retrage la Mirceşti şi scrie „Pasteluri" care alcătuiesc alături de volumele: „Suvenire", „Legende", „Legende nouă", „Ostaşii noştri", partea cea mai consistentă a activității sale poetice. A fost ambasador la Paris. A primit un premiu al felibrilor

pentru poezia „Ginta latină”. Va colabora la societatea „Junimea” şi la revista „Convorbiri literare”. Scrierile sale în proză: „Călătorie în Africa”, „Dridri”, „Istoria unui galbân şi a unei parale” au mai fost retipărite şi menţinute în atenţia cititorilor. A primit şi un premiu al Academiei şi a fost membru al Academiei Române. Va muri pe 22 august 1890, la Mirceşti, unde are un mausoleu în curtea casei memoriale.

Locul său în literatura română este definit de Titu Maiorescu în „Poeţi şi critici”. „Alecsandri are o altă însemnătate. În Alecsandri vibrează toată inima, toată mişcarea contemporanilor săi... Farmecul limbei române în poezia populară el ni l-a deschis, iubirea omenească şi dorul de patrie în limitele celor mai mulţi dintre noi el le-a întrupat; frumuseţea proprie a pământului nostru natal şi a aerului nostru el a descris-o... Când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iaşi şi Bucureşti, el a răspuns la această dorinţă scriindu-i comedii şi drame; când a fost chemat poporul să-şi jertfească viaţa în războiul din urmă, el singur a încălzit ostaşii noştri cu raza poeziei... În ce constă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acţiunii sale.”

2. *Deşteptarea României*

Titlul poeziei *Deşteptarea României* exprimă deplin programul *Daciei literare,* în sensul afirmării conştiinţei naţionale printr-o luptă socială şi naţională. România era un cuvânt-simbol al unităţii şi independenţei naţionale, care sintetiza tezele etnogenezei şi aspiraţiile poporului român. El afirma mesajul generaţiei de la 1848, îndemnul la revoluţie, cultivarea patriotismului. *Deşteptarea României* însemna, deci, trezirea şi afirmarea conştiinţei naţionale. În acest scop, folosirea unor toponime ca: Milcov, Prut, Carpaţi devin coordonate ale noţiunii de vatră românească, ale cuvântului *patrie,* care este personificată prin valorile mitului Pământul-Mumă. Românii devin *fraţi viteji*, *cete mândre* şi poetul le adresează îndemnul: *... pentru a patriei iubire, / Pentru-a mamei dezrobire/ / Viaţa noastră să jertfim!.* Dragostea de ţară este *dor de libertate*, este fericirea de a vedea sfărâmată cătuşa feudală: *Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!* Mesajul poeziei este actual, fiindcă aceleaşi idealuri de la 1848, aceeaşi problematică au stat în faţa conştiinţei naţionale în 1989.

Conceptele de libertate, egalitate, poporul suveran, conştiinţă naţională sunt o afirmare a ideologiei iluministe. Valorile, date cuvintelor prin metafore şi simboluri, vin din acest nucleu: mamă – patrie, soare – conştiinţă naţională, vultur – libertate, car – stat, somn – lipsa conştiinţei naţionale.

Expresiile retorice au scopul de a determina participarea celor ce ascultă, fiindcă poezia s-a tipărit pe foi volante şi s-a împărţit ca manifest al Revoluţiei de la 1848 în Moldova, ca armă ideologică, aşa cum prevedea programul *Daciei literare*.

Tema poeziei este lupta pentru libertate naţională, pentru afirmarea idealurilor Revoluţiei de la 1848.

Ideea este că adevărata glorie o constituie lupta, cu orice sacrificii, pentru apărarea fiinţei naţionale şi afirmarea conştiinţei naţionale.

Conţinutul îl formează argumentele pentru ridicarea la luptă:

a) Lupta pentru libertate şi independenţă naţională – *Până când în ţara noastră tot străinul să domnească?* – este o datorie care trebuie împlinită.

b) Înlăturarea privilegiilor feudale, adică libertatea socială – *Nu sunteți sătui de rele, n-ați avut destui stăpâni?* – este o necesitate istorică.

c) Realizarea de reforme sociale şi democratice – *Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!*

d) Conştiința națională se afirmă prin luptă – *La arme, viteji, la arme;*

e) Afirmarea ideologiei iluministe se realizează prin expresii poetice:

• egalitate şi fraternitate: *iată timpul de frăție*;

• unitate națională: *hai cu toți într-o unire*;

• conştiința națională: *sub un falnic soare*;

• poporul suveran: *Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!*

f) Exprimarea programului *Daciei literare* este urmărită prin:

• poezia trebuie să devină un manifest politic, iar poetul – un luptător social;

• specificul național poate fi exprimat prin mituri, toponime, sentimente specifice *(dor sfânt şi românesc, sfântul soare, pământul mumă)*;

• unificarea politică, spirituală, culturală a românilor: *cu toți mâinile vă dați* este un comandament istoric;

• cultivarea unei limbi române literare – model de claritate, concizie, latinitate, trebuie făcută cu insistență şi perseverență.

g) Deschidere către ideile europene, consensul cu evoluția istoriei: *Iată, lumea se deşteaptă din adânca-i letargie!*

h) Sensul vieții este dăruirea ei pentru un scop major: *Fericit, măreț acela care sub un falnic soare / Pentru patria sa moare!*

Deşteptarea României este un cântec, care are la bază sentimentul de bucurie, determinat de venirea momentului istoric de prăbuşire a societății tiranice.

3. *Hora Unirei*

Hora Unirei este un cântec care exprimă sentimentul de bucurie, generat de momentul istoric al Unirii Principatelor Române, ce devine tema acestei poezii. Cântecul este o specie romantică care exprimă un sentiment de bucurie.

Mesajul este că dobândirea unității şi independenței naționale se poate realiza printr-o luptă continuă, perseverentă, hotărâtă.

Poetul afirmă unitatea destinului național: *Amândoi o soartă-n lume*, unitatea ființei naționale: *Amândoi suntem de-o mamă, / De-o făptură şi de-o samă, / Ca doi brazi într-o tulpină, / Ca doi ochi într-o lumină*. Versurile de tipul: *Să-nvârtim hora frăției / Pe pământul României!* incită la o unire deplină a tuturor celor zece provincii româneşti: Moldova, Basarabia, Bucovina, Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Transilvania, Banat, Crişana, Maramureş, unire care s-a realizat la 1 Decembrie 1918.

Specificul național este prezent în titlul poeziei, fiindcă hora este un model de cântec şi de joc popular, legat de mitul Sfântul Soare *Şi să vadă sfântul soare, / în zi de sărbătoare, / Hora...*. În acelaşi timp, *mitul bradului* primeşte valori noi, sugerând ființa națională: *Ca doi brazi dintr-o tulpină*, iar simbolul *ochiului* sugerează unitatea conştiinței naționale: *Ca doi ochi într-o lumină*.

Poezia este o exprimare a programului *Daciei literare* şi prin modelul de limbă literară modernă, accesibilă, armonioasă, încât a fost pusă pe note de Flechtenmacher.

Realizarea statelor naționale unitare era un obiectiv prioritar al revoluțiilor burghezo-democratice, fiindcă prin aceasta se făcea încă un pas spre independența națională, prin care burghezia națională devenea stăpână pe bogățiile țării.

4. *Odă ostaşilor români*

Oda este o specie a genului liric prin care se exprimă sentimentul de admirație față de faptele de vitejie ale unui erou istoric sau legendar. Aici eroul este colectiv, este armata română care a luptat eroic în Războiul de Independență de la 1877. Mesajul ei este că independența națională s-a dobândit prin luptă şi prin sacrificii.

Poezia exprimă sentimentul de admirație al poetului față de eroii Războiului de Independență, cei care, prin sacrificiul lor, au obținut eliberarea ființei naționale de sub jugul turcesc.

Ca poet romantic, Vasile Alecsandri a exaltat trecutul glorios în ciclul *Legende*: *Am cântat în tinerețe strămoşeasca vitejie, / Vitejie fără seamăn pe-acel timp de grea urgie*. El compară pe eroii din trecut cu cei contemporani, spre a arăta trăsăturile definitorii ale spiritului național: *Ca eroi de mari legende, vin să vă privesc în față / Voi, nepăsători de moarte, disprețuitori de viață, / Ce-ați probat cu-avântul vostru lumei pusă în mirare / Că din vultur, vultur naşte, din stejar, stejar răsare!* Destinul național este sugerat prin simbolul stelei din frunte, care în tradiția populară înseamnă semnul celor aleşi: *Juni ostaşi ai țării mele, însemnați cu stea în frunte!*

Pentru a sugera virtuțile poporului român, Vasile Alecsandri utilizează o serie de simboluri. Astfel, curajul (andreea) este sugerat prin simbolul *vulturului*: *Că din vultur, vultur naşte, din stejar, stejar răsare!*, iar *stejarul* sugerează tenacitatea. Agerimea şi iscusința sunt sugerate prin simbolul *şoimului*: *dragii mei şoimani de munte!*

Victoria românilor în Războiul de Independență a avut un ecou european: *Ridicând o țară mică peste-o mare-mpărăție!* şi a încununat îndelungata luptă a poporului român pentru apărarea ființei naționale: *E triumful luptei voastre, soarele neatârnărei!*

Ideea identității dintre poet, popor şi patrie este exprimată prin faptul că poetul le adresează ostaşilor această odă în numele întregului popor: *Tot poporul, rudă, frate, soră, mamă şi părinte / Ca la domni, cu pâni şi sare, vor ieşi vouă'nainte!* Sunt evocate locurile de glorie ale Războiului de Independență, ca frunze de laur pe cununa eroilor români, fiindcă au întors soarta războiului prin vitejia lor: *Ca la Rahova cu tunul, ca la Grivița cu zborul, / Ca la Plevna, unde astăzi cei întâi ați pus piciorul*.

Vasile Alecsandri îşi exprimă indirect conceptele sale despre poet şi poezie. Poetul este un exponent al conştiinței naționale, iar poezia – o emanație a conştiinței naționale.

5. *Dumbrava Roşie*

Poemul este o specie care aparține genului epic. Are mai multe episoade, mai mulți eroi, care sunt prezentați ca făcând fapte de vitejie. În acest poem eroii sunt, în afară de Ştefan cel Mare şi Sfânt, ostaşii care au luptat la Codrii Cosminului. Este exaltat trecutul glorios, ceea ce dă o dimensiune romantică

poemului, dar mesajul este patriotic, fiindcă apărarea ființei naționale s-a făcut cu multe sacrificii.

Subiectul este inspirat din cronica lui Grigore Ureche, din *O samă de cuvinte*, de Ion Neculce, şi transfigurează romantic episodul luptei de la Codrii Cosminului.

Ştefan cel Mare este eroul național, dar şi european, care salvează Moldova, dar şi Europa de invazia elementului asiatic. Drept mulțumire pentru efortul şi sacrificiile făcute de moldoveni pentru a apăra lumea creştină, regele Albert al Poloniei face o coaliție cu regele Ungariei, Sigismund, cu mangraful Prusiei, Ioan de Tiffen, şi cu ducele Lituaniei, pentru a ataca şi distruge definitiv Moldova – *super extirpatione, valachi*. Ştefan este pizmuit de trufaşul rege Albert, pentru victoriile sale asupra turcilor şi tătarilor.

Poemul este romantic, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentul dragostei de țară şi fiindcă aduce în prim-plan un erou excepțional, Ştefan cel Mare şi Sfânt, în împrejurări excepționale, atacul mârşav polono-maghiaro-prusac. Influențat de estetica romantică a romanelor cavalereşti, Vasile Alecsandri prezintă lupta ca o confruntare de viteji, şi nu aşa cum s-a desfăşurat de fapt. Armata coaliției polono-maghiaro-prusaco-lituaniană era superioară ca număr, ca armament, ca experiență tactică, de aceea ei nici nu-şi închipuiau că Ştefan ar putea să se apere cu mica lui oaste.

Ştefan cel Mare şi Sfânt nici nu încearcă să se confrunte în câmp deschis cu o armată de patru – cinci ori mai numeroasă, dotată cu tunuri, cu o cavalerie în armuri, bine instruită. El se bate într-un mod, în care avantajul adversarului să se transforme în dezavantaj. El îi pune pe ostaşi să taie copacii unei păduri, prin care urma să treacă această armată, doboară copacii peste ei şi-i imobilizează. Un cavaler în armură, căzut de pe cal, pus să sară peste crengi sau să se strecoare printre butuci, era o țintă bună pentru arcaşii lui Ştefan. Între realitatea istorică şi ficțiunea literară romantică este o mare deosebire.

Caracterul romantic al poemului este accentuat de faptul că Vasile Alecsandri introduce elemente de specific național, cum ar fi cântecul popular: *„Ştefan, Ştefan, domn cel Mare”*, foloseşte motivul comuniunii dintre om şi natură şi elemente de legendă, ca semnul crucii de lumină din calea bătrânului Matei Cârjă, eroul luptei finale. Romantică este şi pedeapsa, pe care o dă Ştefan cel Mare şi Sfânt polonilor. Ei sunt puşi în jug să are pământul ca boii şi să semene o altă pădure în locul celei distruse. Glasurile ce se aud în această pădure sunt un element fantastic, deci romantic, ca şi semnele care-i prevestesc lui Albert dezastrul.

Compozițional, poemul este structurat în opt capitole. În primul capitol, intitulat *Visul lui Albert,* se expune la modul clasic, cum caracterul ține loc de intrigă, respectiv orgoliul lui Albert şi invidia provoacă conflictul, şi nu cauzele social-istorice obiective.

Capitolul al doilea are ca titlu *Țara în picioare* şi se arată felul în care Moldova se pregăteşte de război. Satele sunt părăsite, oamenii şi animalele se ascund în codri, în cetăți şi mănăstiri. Vitejii se adună în jurul unor eroi ca Balaur de la Galu, Cioplan din Pipirig, Coman de la Comana, Roman, Şcheianul, Mircescul, Matei Cârjă, Purice Movilă.

Capitolul al treilea, *Tabăra leşească,* surprinde banchetul dat de regele Albert oaspeţilor săi, fiind convins că Ştefan nu va putea sta în faţa unei armate atât de puternice, care l-a atacat pe neaşteptate. El trimisese o solie vicleană lui Ştefan, spunându-i că va trece prin Moldova, ca să se bată cu turcii. Alături de el, sunt episcopul catolic Lonzinski, Herbor, Ioan de Tiffen, Toporski şi fratele său, Sigismund al Ungariei.

În capitolul al patrulea, care are ca titlu *Tabăra română,* avem o imagine a celor ce se strâng în taină în codru. Între ei sunt viteji ca: Mihul, Păun, Ursul, Pală-Dalbă, Sparge-Lume. Ei îşi amintesc de felul în care s-au luptat la Lipneţ, la Baia, la Valea Albă, la Scheia, la Racova, la Grumăzeşti. Ei cântă imnul *Ştefan, Ştefan, domn cel Mare*.

Imaginea domnului Ştefan este subiectul capitolului al cincilea, de aceea are ca titlu *Ştefan cel Mare.* Portretul fizic şi moral al domnului urmăreşte să trezească admiraţia faţă de trecutul glorios şi să cultive conştiinţa naţională a contemporanilor. Ştefan ţine un discurs, arată felul în care Moldova a fost atacată cu viclenie. Toţi oştenii lui Ştefan îşi afirmă hotărârea de a lupta până la capăt cu polonii.

Partea a şasea are ca titlu *Asaltul*. Regele Albert îşi priveşte cu mândrie oastea. Ştefan, prin hatmanul Boldur şi paharnicul Coste, deschide lupta. Ei pătrund în tabăra polonă şi Herbor, cu o parte din cavalerie, încearcă să-i oprească. Herbor cade sub buzduganul lui Boldur şi polonii speriaţi se retrag.

Punctul culminant îl găsim în capitolul şapte, *Lupta,* când Albert îi cere lui Toporski să intre în luptă cu vitejii săi. Toporski este întâmpinat de bătrânul Cârjă şi ceata lui de viteji. Ceata lui Cârjă va învinge vitejii lui Toporski şi Ştefan dă atacul final, alungându-i pe poloni.

Capitolul al optulea cuprinde deznodământul. El este intitulat *Aratul* şi surprinde umilinţa la care sunt supuşi prizonierii poloni. Ei vor ara pământul, ca să fie semănată altă pădure, unde peste sute de ani se va spune această legendă, la focuri de tabără, în timp ce prin copaci se vor auzi vaietele sufletelor celor ucişi aici. Finalul este moralizator, clasic. Poemul este romantic, dar sunt prezente elemente realiste şi clasice.

6. *Dan, căpitan de plai*

Dan, căpitan de plai este un poem romantic, fiindcă are ca temă exaltarea trecutului glorios (*Ai timpilor eroici imagina augustă*).

Dan este un erou excepţional. El trăieşte într-o profundă comuniune cu natura patriei, deci ca un erou mitic, în faţa căruia *munţii albi ca dânsul se-nclină-n depărtare,* fiindcă munţii sunt făpturi mitologice (ca în balada *Mioriţa: Preoţi munţii mari*). Dan este un luptător pentru bine, frumos şi adevăr, împotriva celor răi, ucigaşi şi vicleni (*Deci îi plăcea să-nfrunte cu dalba-i vitejie / Pe cei care prin lume purtau bici de urgie*). El ar fi vrut ca lumea să fie bună (*El ar fi vrut-o bună ca bunul Dumnezeu*) şi i se pare că este *prea largă pentru rău!* Dan este un viteaz. Îşi iubeşte ţara şi de aceea, când aceasta este în primejdie şi-l cheamă: *La luptă, Dane!,* el nu şovăie: *Să vânture ca pleava oştirile duşmane.* Dan este un personaj simbol, care reprezintă poporul român în lupta lui pentru apărarea fiinţei naţionale. De aceea, faţă de duşmani, *a lui mânie ca trăsnetul era / În patru mari hotare tuna şi fulgera.*

Împrejurările, în care acționează Dan, sunt excepționale, fiindcă tătarii erau foarte cruzi, prădau, ucideau şi distrugeau totul pe unde treceau. Tema poemului este lupta pentru apărarea ființei naționale. Eroii Dan, Ursan, Fulga, alături de arcaşii din Orhei, sunt gata oricând să lupte pentru țară şi neam. De aceea, când Dan aduce vestea *Ne calc păgânii, frate, şi țara-i la pieire!,* Ursan se pregăteşte imediat de luptă şi *mult cu drag priveşte grozavu-i buzdugan.* Conflictul este național, iar subiectul este o imagine a luptei permanente, pe care a dus-o poporul român spre a-şi apăra țara. Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este evocată în momentul când l-a împuternicit pe Ursan să ia în primire o mare întindere de pământ ca răsplată, atunci când l-a prins pe hanul Mârza. În acelaşi timp, Dan îşi aminteşte cum l-a învățat Ştefan cel Mare şi Sfânt să trăiască. De aceea tema ar putea fi enunțată într-o lumină realistă, adică Moldova în perioada de decadență de după Ştefan cel Mare şi Sfânt. Puterea credinței, vitejia, curățenia, iubirea țării şi a neamului sunt trăsăturile, care caracterizează poporul român şi reprezintă puterea în fața căreia armatele duşmane, mult mai numeroase, se dovedesc a fi neputincioase. Scutul viu de răzeşi, construit de Ştefan cel Mare şi Sfânt în jurul Moldovei, este treptat sfărâmat. Procesul va forma subiectul romanului lui Mihail Sadoveanu, *Neamul Şoimăreştilor.*

Evaziunea în trecutul istoric este romantică. Vasile Alecsandri alege, ca şi în poemul *Dumbrava Roşie,* un eveniment semnificativ din istoria țării, care să-i îndreptățească mesajul patriotic de afirmare a conştiinței naționale, de cultivare a sentimentului patriotic, înscriindu-se în programul *Daciei literare* şi al generației de scriitori de la 1848.

Antiteza dintre Dan şi Ghirai pune în evidență două laturi: una a dreptății creştine, reprezentată de Dan, şi alta, a bestialității păgâne, reprezentată de hanul Ghirai. Ca şi Baiazid, sultanul turc, din *Scrisoarea III*, de Mihail Eminescu, Ghirai reprezintă tipul cuceritorului orgolios, care-l întreabă pe Dan: *Ce simte firul ierbii când coasa e vecină?* Dan răspunde senin şi demn: *Ea pleacă fruntea-n pace,* fiindcă ştie că legea creştină îi va aduce mântuirea, iar pe păgâni i-aşteaptă pieirea. Amenințările lui Ghirai nu au pentru el nicio valoare, iar propunerea hanului tătar de a-şi părăsi legea creştină o respinge ca pe o viclenie satanică.

Motivul comuniunii dintre om şi natură este specific poporului român şi prezența lui în poem este expresia aderării poetului la estetica romantică. El este sugerat, când Dan află de năvălirea tătară, când ascultă dialogul a doi bătrâni stejari, iar când vine de dincolo de Nistru, ca să mai sărute o dată pământul țării, acesta *tresare* şi îl *recunoaşte.* Vasile Alecsandri întregeşte această apartenență a poemului la programul curentului romantic, prin răpirea lui Ursan de către fiica sa, Fulga, din mijlocul păgânilor, prin hainele bărbăteşti, pe care le poartă Fulga, prin felul în care Dan locuieşte, retras ca un pustnic, în munți. Răpirile, deghizările, evaziunile sunt procedee romantice.

Dan este o imagine simbolică a poporului român, constrâns să-şi apere permanent ființa națională. Slujba lui Dan, dată de domnul Ştefan cel Mare şi Sfânt, era de căpitan de plai, adică de apărător al hotarelor țării: *Iar țara dormea-n pace pe timpii cei mai răi / Cât Dan veghea-n picioare la căpătâiul ei.* El nu se teme să umble noaptea prin *codrii fioroşi,* însoțit de vulturi: *Iar vulturii*

carpatici cu zborul îndrăzneț / Făceau un cortegi falnic eroului drumeț. El trăieşte ca un şoim într-o peşteră (*În peştera de stâncă pe-un munte păduratic*). Viața lui este curată, ca a unui pustnic: *Vechi pustnic rămas singur din timpul său afară.* El reuneşte, astfel, cele două tipuri umane, caracteristice pentru epoca feudală: eroul şi ascetul. Ca urmare dobândeşte capacitatea de a înțelege graiul naturii. Când ascultă cuvintele a doi vechi stejari, el află nenorocirea ce loveşte țara: *E sabie în țară! Au năvălit tătarii! Şi-acum în bălți de sânge îşi joacă armăsarii!*

Dragostea de țară şi de neam îl determină să-şi ia paloşul din cui, să-şi facă cruce, rugând pe Dumnezeu să-i dea zile, până când va strivi toți *şerpii* de pe plai: *O! Doamne, Doamne sfinte, mai dă-mi zile de trai / Pân' ce-oi strivi toți lupii, toți şerpii de pe plai!*

Dan îl ia cu sine la luptă pe Ursan, care face pârtii largi prin oastea tătară cu-al său buzdugan, în timp ce el, ca un stâlp de pară, îi taie cu paloşul. Când Ursan este lovit de o săgeată şi cade de pe cal, Dan îl apără cu prețul vieții sale: *Căci paloşu-i năpraznic e vultur de oțel.* Tătarii izbutesc să-l lovească cu o săgeată şi pe Dan. Rănit, el vede cum Fulga îl răpeşte pe Ursan din mijlocul tătarilor şi cum vin în ajutor arcaşii din Orhei.

Căzut prizonier la tătari, Dan refuză cu demnitate să-şi părăsească legea strămoşească, creştină ortodoxă şi să devină păgân, închinător la Zoroastru, cum erau tătarii. Aceeaşi propunere i s-a făcut Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava şi, fiindcă a refuzat, a fost martirizat. Există, deci, o profundă concordanță între realitatea istorică, religioasă şi conținutul poemului. Dan refuză darurile viclene ale hanului Ghirai: *Ceahlăul sub furtună nu scade muşunoi! / Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi.* Credința ortodoxă, în care a venit, şi-o păstrează ca pe un odor, fiindcă prin ea a dus o viață curată: *Alb am trăit un secol pe plaiul strămoşesc* şi va avea după moarte o mântuire, o viață eternă, binecuvântată: *Şi vreau cu fața albă, senin să mă sfârşesc,* iar *Mormântul meu să fie curat şi alb ca mine.* Propunerea hanului tătar este o cursă vicleană, care ar însemna pierderea vieții eterne: *o cupă plină de amaruri*. El îi cere lui Ghirai să-i împlinească ultima dorință înainte de moarte, să mai sărute o dată pământul țării. Ghirai, uimit, îi dă calul său şi Dan, fericit, trece Nistrul şi sărută pământul drag al țării, care *tresare şi care-l recunoaşte.* El se întoarce şi moare în cortul hanului tătar, oferind duşmanilor săi o lecție de demnitate, de cinste, de vitejie, de dragoste de țară (*Având o viață verde în timpul tinereții / Şi albă ca zăpada în iarna bătrâneții!*).

Poemul *Dan, căpitan de plai*, de Vasile Alecsandri poate fi interpretat şi ca o meditație pe tema destinului uman, fiindcă tăria eroului principal Dan constă tocmai în confruntarea cu destinul (*Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi*). Concepția ortodoxă despre lume şi viață, la care-i cere Ghirai să renunțe (*De vrei să te lepezi acum de legea ta*), este pentru Dan pierderea sufletului. El trăieşte, luptând împotriva tătarilor, ca duşmani ai lui Dumnezeu, şi nu acceptă ruşinea lepădării de Dumnezeu din laşitate: *Deci nu-mi convine viața mişelnic câştigată, / Nici pata fărdelegei pe fruntea mea săpată.* Sensul moral al faptelor lui Dan, chiar uciderea tătarilor, apare ca o împlinire a voinței izvorâte din *ochiul cel de sus,* de aceea el este comparat cu un *stâlp de pară,*

ca acela care i-a condus pe evrei prin deşert. Aceeaşi concepţie creştină ortodoxă o afirmă şi Ursan, când rosteşte cuvintele: *Amin şi Doamne-ajută!*

Lupta lui Dan şi Ursan, a românilor, la momentul Ştefan cel Mare, avea un sens european, izvorât din contextul social-istoric. Era lupta pentru salvarea lumii creştine, a Europei, de invazia asiatică, reprezentată de tătari şi turci. Unirea celor două puteri militare ar fi zdrobit armatele fărâmiţate ale statelor din Europa. Rolul decisiv al Principatelor Române, în general, şi al lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, în special, de a opri valul asiatic, este continuat de vitejii săi. Ca cei din acest poem.

Tătarii hanului Ghirai simt *un lung fior de spaimă / Când văd curgând pe dealuri arcaşii din Orhei* şi fug, fiindcă ştiu cum au fost distruse armatele tătare de Ştefan. Ca şi Baiazid din *Scrisoarea III*, de Mihail Eminescu, hanul tătar Ghirai îşi smulge barba, îşi smulge şalul verde *Privind urdia-ntreagă în clipă cum se pierde.* El vede acest *pas cumplit al soartei,* în care puterea sa este distrusă (*tot ce-i era fală / Cai, steaguri, cete mândre, strălucitoare arme, / Clădiri de visuri-nalte, magie triumfală, / Au fost de-ajuns o clipă ca totul să se dărâme!*). Este parcă o împlinire a destinului stabilit prin voia lui Dumnezeu. Hanul Ghirai reprezintă spiritul rău, de aceea este orgolios, crud, plin de ură şi de lăcomie, crede că are dreptul de a-i distruge pe români. Poetul îl înfăţişează ca *un lup din codri.* După luptă, el este disperat şi zace ca un cadavru (*Întins ca un cadavru, gios pe covor el zace*), fiindcă ştie că este vinovat de moartea miilor de tătari. Lecţia, pe care o ia de la Dan, este pentru el dureroasă (*Iar hanul, lung privindu-l, rosteşte cu durere: / O! Dan viteaz, ferice ca tine care pere*).

În poemul *Dan, căpitan de plai* apar pregnant trăsăturile stilului poetic al lui Vasile Alecsandri: simplitatea, nuanţarea, claritatea, funcţionalitatea, expresivitatea, originalitatea, sensibilitatea. Claritatea şi simplitatea le putem urmări, de exemplu, prin felul în care redă trăirea dragostei de ţară a bătrânului Dan (*Bătrânul Dan pe sânu-i apasă a lui mână / Şi simte că bate tot o inimă română*).

Expresivitatea, originalitatea şi funcţionalitatea figurilor de stil, folosite de poet, le găsim mai ales în împletirea metaforelor cu metonimiile şi comparaţiile, ca în versul: *Se duc vârtej ca gândul plecat în pribegie,* unde metafora *Se duc vârtej* este urmată de comparaţia *ca gândul* şi de metonimia *gândul plecat în pribegie.*

În versul *Precum aşteaptă zimbrul de lupi încungiurat,* simbolul *zimbrul* sugerează simultan pe Dan, dar şi Moldova, al cărei steag avea un cap de zimbru. Simbolul *lupi* sugerează nu numai pe tătari, ci pe toţi duşmanii ţării. Cele două simboluri sunt încorporate într-o comparaţie amplă, ceea ce dă densitate expresivităţii şi originalităţii.

Simbolurile sunt utilizate de Vasile Alecsandri într-un context expresiv şi original: *a vremii lungă coasă, E luna însetată de sânge de păgân, Acolo râde moartea în crâncenul război,* context alcătuit din epitete, metafore, metonimii. Metaforele au o deosebită originalitate şi expresivitate: *Căci paloşu-i năprasnic e vultur de oţel, vis de sânge, bici de urgie, doi crini ieşiţi din undă.* Ele întregesc valoarea expresivă a textului, realizată mai ales prin comparaţii: *Atunci a lui mânie ca trăsnetul era, să vânture ca pleava oştirile duşmane, ca şoimul singuratic, Ursan, pletos ca zimbrul,* dar şi prin multe metonimii: *Luciri de*

arme crunte pătate roş de sânge, Păduri, movile, râuri apar căzute-n visuri, S-aprinde-n gândul său, E sabie în ţară, Încrederea-nfloreşte în inimile mari.

Personificările au rolul de a sugera mitul comuniunii dintre om şi natură: *Bătrânul Dan ascultă grăind doi vechi stejari, Dar râul îl cunoaşte şi scade a sale valuri.*

Stilul lui Vasile Alecsandri se mai caracterizează printr-o profundă sinteză între elementele romantice cu cele realiste şi clasiciste, precum şi prin împletirea elementelor lirice şi dramatice în structura epică a poemului.

7. *Miezul iernii*

Pastelul este o specie a genului liric fiindcă exprimă sentimentul dragostei faţă de natură. La Vasile Alecsandri acest sentiment se împleteşte cu cel al dragostei de ţară, sentiment care transfigurează natura.

Poezia ne dă o imagine a luncii din Mirceşti, ca mai toate poeziile care fac parte din ciclul *Pasteluri*.

Această imagine este generalizată, devenind un templu al lumii *(Ca înaltele coloane unui templu maiestos)*, în care coloanele sunt fumurile, ce se ridică la cer, şi par a sprijini bolta: *unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină*. Tabloul sugerează imagini din poezia populară *Mioriţa*. Se poate face o analogie între versurile: *Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii* şi *Preoţi munţii mari, Stele făclii*. Codrii devin o imensă orgă: *Codrii – organe sonore*.

Stilul lui Vasile Alecsandri este predominant romantic, fiindcă unele metafore au fie o dimensiune de mit, fie un caracter vegetal. De aceea zăpada *pare-un lan de diamanturi,* iar *stelele par îngheţate* de ger, ca nişte fiinţe. Se sugerează, astfel, mitul Stelelor-Logostele, mitul Sfânta Lună *(Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină)*, deci preţuirea folclorului, ca în estetica romantică, preluând imagini din poezia populară, dar mai ales conceptul din *Mioriţa,* că lumea este un univers al sacrului.

Epitetele au multă expresivitate: *ger amar, cumplit*, *vecinice făclii*, *zăpada cristalină, tablou măreţ, fantastic, stele argintii, templu maiestos, farul tainic*. Metonimiile au sugestii de hiperbole: *trăsnesc stejarii, cerul pare oţelit*, *stelele par îngheţate*.

Imaginea este, de fapt, o alegorie a naturii, tabloul are ca esenţă conceptul popular că lumea trebuie privită ca un univers sacru şi ne transmite mesajul dragostei de ţară al autorului.

8. *Iarna*

Pastelul *Iarna* este romantic, pentru că tema, ideea sunt structurate pe sentimentul de dragoste faţă de ţară. Motivul ciclului *Pasteluri* îl formează, de fapt, lunca din Mirceşti, de aceea unele dintre ele poartă titluri ca: *Lunca din Mirceşti, Concertul în luncă, Malul Siretului.*

Tabloul de iarnă este dominat de *oceanul de ninsoare*, de culoarea albă a zăpezii: *Tot e* ***alb*** *pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare,/ Ca fantasme* ***albe*** *plopii înşiraţi se pierd în zare*. Satele par pierdute în *oceanul de ninsoare*; *Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,/ Se văd satele pierdute sub clăbuci albii de fum*, ceea ce sugerează climatul social, creat după înlăturarea lui Alexandru

Ioan Cuza de la domnie, când Vasile Alecsandri se retrage la Mirceşti. Acesta era sensul interpretării lui Titu Maiorescu.

Imaginile vizuale sunt realizate printr-o succesiune de metafore, metonimii, comparații, epitete, cu o mare putere de sugestie. Astfel, pentru a sugera corespondența dintre cer şi pământ, *norii de zăpadă* devin *Lungi troiene călătoare*; cele două metafore rezultă prin inversarea valorilor şi termenilor.

Stilul lui Vasile Alecsandri are o serie de subtilități. Astfel, metafora *ai țării umeri dalbi,* conjugată cu o personificare, se corelează cu metonimia *fiori de gheață* şi cu metafora *roi de fluturi albi*. Metafora *zale argintie* sugerează felul, în care *mândra țară*, personificată, se îmbracă, precum Ileana Cosânzeana în alb, aşa cum se îmbracă miresele, aşteptând pe Făt-Frumos *(soarele rotund şi palid)*, aşa cum se credea poetul în tinerețe *(Ca un vis de tinerețe printre anii trecători)*. Este o continuare a imaginii din poezia *La gura sobei: E Ileana Cosinzeana; în cosiță floarea-i cântă*, imagine care-i aduce aminte *de-o minune ce-am iubit!*.

Dacă unele imagini sugerează viața socială, care şi-a pierdut sensul de a fi, oamenii nu mai comunică între ei:

Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum
Se văd satele pierdute sub clăbuci albii de fum.

Înseninarea din final sugerează deschiderea socială, pe care i-o fac tinerii de la *Junimea*, când îi publică pastelurile *... doritul soare / Străluceşte şi dizmiardă oceanul de ninsoare*. Dacă la început poezia are note de elegie prin sentimentul de tristețe, în final se sugerează lumina unui sentiment de bucurie.

9. *Malul Siretului*

Construit pe o imagine a luncii din Mirceşti, pastelul *Malul Siretului* poate fi interpretat şi ca o meditație pe tema *panta rhei.* De aceea tema poate fi formulată în două feluri, fie ca *panta rhei,* deci clasică *(Şi privesc cum apa curge şi la cotiri ea se pierde)*, fie ca exaltarea frumuseților naturii patriei, cu scopul de a cultiva dragostea față de țară, deci romantică.

Pastelul este, deci, un tablou de natură, construit cu variate mijloace de stil. Astfel, râul este comparat cu un balaur *(Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineții mişcă solzii lui de aur),* ceea ce îmbină metafora *solzii de aur* cu metonimia *în raza dimineții* şi comparația *ca un balaur*. Sunt sugerate subtile personificări ca: *adoarme la bulboace, Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară*, pentru că motivul comuniunii dintre om şi natură, preluat de poet din literatura populară, este mereu prezent în gândirea autorului. Îl găsim sugerat şi în finalul poeziei: *... o şopârlă de smarald / Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald*. Imaginea, creată de metafora *şopârlă de smarald*, care conține şi o aliterație, asociază imaginea de balaur a râului cu *solzii de aur*, sugerând parcă rolul de *mater genitrix* al naturii, din care izvorăşte viața: *Lunca-n giuru-mi clocoteşte*.

Meditația pe tema *panta rhei* este exprimată prin gândul poetului, care curge ca şi râul: *Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale*. Ideea este conținută în întreaga mişcare a elementelor naturii. Astfel, aburii *plutind deasupra luncii, pintre ramuri se despică*, rațele *„se abat din zborul lor*, mersul şerpuit al şopârlei sugerează,

ca şi râul, curgerea. Ca o subtilă corespondenţă între om şi natură, pe baza motivului comuniunii, ce caracterizează specificul naţional, şopârla îl priveşte *ţintă*.

10. *Balta Albă*

Povestirea este o specie a genului epic, care redă aspecte ale vieţii sociale. Vasile Alecsandri îi dă forma unei scrisori spre a sugera autenticitatea, ideea că nu a fost scrisă spre a prezenta profundele probleme sociale ale generaţiei de la 1848. Mesajul este sugerat şi anume că profundele contradicţii sociale impun o serie de reforme sociale fundamentale.

Subiectul este imaginea despre această viaţă plină de surprize, pe care o are un străin venit în principatele româneşti.

Povestirea are, aparent, forma unei scrisori, adresată lui I.Bălăceanu (1847) de către autor, şi redă impresiile de călătorie ale unui pictor francez, care coboară în portul Brăilei, adus de un vapor pe Dunăre. Acesta află, în casa consulului francez, de existenţa unor băi miraculoase, care lecuiau multe boli. Dornic să cunoască această staţiune balneară, cum îşi închipuia, îl roagă pe consul să-l ajute să ajungă la Balta Albă. Călătoria, în loc de trăsură, o face într-o căruţă cu patru cai, mânată atât de violent de surugiu, încât un cal îşi rupe piciorul, iar căruţa se răstoarnă. El ajunge într-un sat, alcătuit din bordeie de lut, şi găseşte, prin ajutorul unui tânăr, o gazdă. Dimineaţa are imaginea unui lac înconjurat de corturi şi adăposturi improvizate, pe malul căruia o mulţime pestriţă de oameni se dădeau cu nămol. Face cunoştinţă cu nişte tineri români, care-l duc seara la un bal. În salonul acela găseşte imaginea unei societăţi alese, care vorbea franţuzeşte, încât se crede într-o ţară din Europa.

Vasile Alecsandri realizează un text profund realist, fiindcă el pune în evidenţă realitatea socială, contradicţiile sociale în momentul de la 1848 spre a arăta cauzele care au dus la revoluţia burghezo-democratică. Povestirea se înscrie pe linia programului *Daciei literare*, fiindcă ne dă o imagine a profundului conflict social, a discrepanţei dintre viaţa clasei dominante, instruită, vorbind limbi străine, ducând o viaţă de lux, şi adânca mizerie în care trăia poporul de jos. Elementele romantice, introduse în text, au rolul de a sublinia problematica socială majoră. Astfel avem introducerea cu elemente orientale, ciubucuri, cafea, prezenţa unui francez într-un mediu rural românesc, ca element de contrast, de unic, de excepţie. Surprizele călătorului francez sunt atât de inedite, încât i se pare că trăieşte atmosfera unui basm oriental.

Stilul fluent, cu elemente moldoveneşti dialectale, cu elemente franceze, duce la un plurilingvism caracteristic textului realist. Realistă este şi atitudinea ironico-critică a autorului, exprimată prin jocul umoristic cu limbajele, pe care o vom găsi în comediile sale.

11. *Despot-Vodă*

Drama este acea specie a genului dramatic cu un conflict puternic, cu personaje bine conturate, care pune în discuţie probleme sociale, istorice şi umane. Vasile Alecsandri în drama *Despot-Vodă* dă o imagine a Moldovei de după Ştefan cel Mare, când perioada de instabilitate politică a făcut posibilă ascensiunea unui aventurier la tronul Moldovei.

Subiectul este preluat de Vasile Alecsandri din cronica lui Grigore Ureche.

Despot, un aventurier din Creta, îşi însuşeşte, la moartea lui Iacob Heraclit, poreclit Despotul, o serie de documente, prin care caută să se dea drept descendent din familia Paleologilor, adică a împăraţilor din Bizanţ. El cutreieră Europa pe la diferitele curţi princiare, înrudite cu familia Paleologilor, căutându-şi un rost. Despot vine în Moldova, la curtea lui Alexandru Lăpuşneanul, spre a încerca să obţină domnia. Alexandru Lăpuşneanul este el însuşi un arivist, care se căsătorise cu fiica lui Petru Rareş, spre a avea acces la tron. El înţelege că Despot este un ambiţios, un viclean şi de aceea încearcă să-l înlăture prin diferite procedee caracteristice epocii. Îi dă să călărească un cal sălbatic, care omorâse pe toţi cei ce au încercat să-l încalece. Despot este un cavaler iscusit în arta echitaţiei. El îmblânzeşte calul şi sare peste zidul curţii domneşti, stârnind admiraţia boierilor, dar mai ales a Anei, fiica vornicului Moţoc, în casa căruia fusese invitat să stea. Caracterul de pretendent la tron al lui Despot provenea din faptul că Ştefan cel Mare s-a căsătorit cu Maria de Mangop, descendentă din familia Paleologilor. De aceea el se dă drept rudă cu doamna Ruxandra, prin care Alexandru Lăpuşneanul devenise domn. Alexandru Lăpuşneanul cheamă o slugă credincioasă şi-i dă o sticluţă cu otravă, ca să o toarne în vinul lui Despot. Despot are însă un antidot într-un inel şi scapă. Lăpuşneanul trece la un atac făţiş asupra pretendentului şi-l aruncă în închisoare, fiindcă boierii, în frunte cu vornicul Moţoc, văd în el un viitor ginere al vornicului, un domn favorabil lor. Din închisoare, Despot scapă printr-un vicleşug popular, pus pe seama lui Păcală. El îi spune lui Ciubăr Vodă, un fel de măscărici de la Curtea domnească, că a fost închis, fiindcă nu vrea să fie domn. Ciubăr Vodă schimbă hainele cu Despot, iar acesta înşală pe paznici şi fuge la castelul prietenului său Laski. Între timp, potrivit înţelegerii, Laski pregătise o armată de mercenari, cu care Despot să ia domnia Moldovei.

Alexandru Lăpuşneanul trimite ostaşi conduşi de Toma Calaibacanul să-l ia pe Despot din castelul lui Laski. Despot însă le joacă o farsă, prefăcându-se mort, pentru ca Alexandru Lăpuşneanul să nu-şi ia măsuri de apărare şi astfel oastea, cu care vine, să lovească prin surprindere.

În actul al patrulea, Despot este domn în cetatea Sucevei. El face o serie de abuzuri, ca să-şi întreţină armata de mercenari, cu care, de fapt, pradă Moldova. El nemulţumeşte poporul prin biruri mari, clerul prin jefuirea mănăstirilor şi a bisericilor de odoare, pe boieri fiindcă nu le dă privilegiile dorite. Moţoc trăieşte dezamăgirea de a fi respins de Despot, ca socru. Despot visează acum o căsătorie cu o prinţesă străină, care să-l ajute să facă o coaliţie europeană şi să elibereze Bizanţul. Se visează împărat. Este trezit din visele de mărire de oastea, adusă de boierul patriot Tomşa. Acum boierii nu-l mai sprijină, iar Laski află că soţia sa, Carmina, l-a înşelat cu Despot şi-l va părăsi cu mercenarii lui. Despot rămâne singur în faţa lui Tomşa, care-l iartă, fiindcă nu i-a omorât copilul luat ostatec. Despot este însă ucis de Ciubăr Vodă. Finalul este moralizator, fiindcă Ana, fiica vornicului Moţoc, cade leşinată pe pieptul lui Despot. De aceea Tomşa rosteşte cuvintele: *Moţoace aşa vrea Dumnezeu, acel ce-şi vinde ţara îşi perde neamul său!*

Caracterul romantic al dramei este dat de faptul că eroii, tema, subiectul au o structură afectivă. Între Lăpuşneanul şi Despot există o ură de moarte. Ana şi Carmina îl iubesc pe Despot până la moarte. Motivația actelor eroilor este afectivă. Procedeele romantice ca otrăvirea lui Despot, farsa cu moartea lui Despot, travestiul, adică schimbarea hainelor cu Ciubăr Vodă, sunt folosite de autor cu multă îndemânare. Monologurile lui Despot, care-i arată gândurile, folosirea analizei psihologice, problematica socială abordată, caracterele tipice ale boierilor dau dramei şi o profundă notă de realism. Clasicismul este prezent nu numai prin finalul moralizator, ci şi prin caracterul general-uman al eroilor. Despot este aventurierul, Moțoc – intrigantul, Lăpuşneanul – tiranul, Tomşa – patriotul. Sinteza estetică este realizată însă pe o structură predominant romantică.

12. *Chirița în provinție*

Comedia este acea specie a genului dramatic în care prin personaje ridicole în împrejurări comice se aduce o critică a instituțiilor şi moravurilor sociale. Mesajul este iluminist şi anume că o societate construită pe abuzuri este sortită pieirii.

Subiectul este comic şi critică arivismul micilor boieri rurali, care-şi dau aere de nobili.

Chirița este căsătorită cu Bârzoi, un răzeş mai înstărit. Ea vrea să parvină, să adune o avere importantă şi să intre în rândul boierilor. Îl îndeamnă pe Bârzoi să obțină funcția de ispravnic, ca prin abuzuri să se îmbogățească. În casa ei locuieşte Luluța, o nepoată orfană, dar care moşteneşte o avere importantă. De aceea Chirița vrea să-l căsătorească pe Guliță, băiatul ei cam lipsit de minte şi de educație, cu Luluța. Luluța îl iubeşte pe Leonaş. Acesta se deghizează în brişcar (vizitiu) şi se preface că are o pricină cu Bârzoi, ca s-o poată vedea pe Luluța şi să intre în casă. El află de felul, în care trebuie să cumpere un curcan şi să-l dea ca plocon, fiindcă la ispravnic nu se intră cu mâna goală. A doua oară vine îmbrăcat ca ofițer şi pretinde să locuiască în casă. El îi face curte Chiriței şi aceasta-i dă portretul, ca semn că-l acceptă. A treia oară vine îmbrăcat ca actriță. Luluța, care se preface că a înnebunit, îl recunoaşte şi cere să fie logodită cu actrița. În fața invitaților chemați la logodna lui Guliță cu Luluța, Chirița şi Bârzoi sunt nevoiți să accepte căsătoria dintre Leonaş şi Luluța, fiindcă Leonaş a obținut funcția de ispravnic, şi o şantajează pe Chirița cu portretul. Sunt criticate administrația şi moravurile sociale. Chirița este un personaj comic, care creează situații comice. Avem deci un comic de caracter, de situații, de limbaj. Chirița l-a adus în casă pe musiu Şarl, ca să-i învețe franțuzeşte pe ea şi pe Guliță. Jocul umoristic cu limbajele este un procedeu realist. Comedia este realistă prin spiritul critic, prin faptul că eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Chirița este tipul arivistului, Bârzoi este tipul ispravnicului abuziv, Leonaş este tipul tânărului inteligent.

Vasile Alecsandri realizează un ciclu de comedii, având acest personaj: *Chirița la Iaşi, Chirița în voiaj, Chirița în balon.* Aceste comedii au pregătit drumul pentru I. L. Caragiale.

Vasile Alecsandri – reprezentant al conştiinţei naţionale

a) Vasile Alecsandri – propagator al programului *Daciei literare*

• afirmarea caracterului militant al literaturii prin creația sa: *Dezrobirea țiganilor, Deşteptarea României, Hora Unirei, Odă ostaşilor români, Plugul blestemat;*

• realizarea unei literaturi de specific național: *Baba Cloanța, Crai nou, Vântul de la miază-zi, Doina, Sânziana şi Pepelea;*

• aduce o contribuție deosebită la formarea limbii literare, introducând expresii, sensuri noi, proverbe, zicători, mituri, eresuri, metafore;

• *România literară* – continuatoare a *Daciei literare*, într-un alt context istoric.

b) Vasile Alecsandri – poet de specific național

• poezia populară – sursă a specificului național la Vasile Alecsandri: *Doina, Crai nou, Strunga, Andrii-Popa, Sburătorul, Cântec haiducesc*;

• motivul doinei şi al dorului: *Doina, Doina de dragoste*;

• motivul comuniunii dintre om şi natură: *Malul Siretului, Concertul în luncă, Iarna, Miezul iernii, Legenda rândunicii, Grui Sânger*;

• motivul zburătorului: *Crai nou, Ursitii, Sburătorul*;

• legende populare prelucrate poetic de Vasile Alecsandri: *Legenda ciocârliei, Legenda rândunicii, Altarul Mănăstirii Putna, Vântul de la miază-zi*;

• datini, credințe, eresuri, utilizate în poezia lui Vasile Alecsandri: *Groza, Crai nou, Sburătorul, Baba Cloanța*;

• haiducia, motiv al luptei pentru libertate: *Strunga, Cântec haiducesc*;

• trecutul istoric – temă de specific național: *Despot-Vodă, Dumbrava Roşie.*

c) Caracterul romantic al creației lui Vasile Alecsandri

• eroi excepționali în împrejurări excepționale: Sânziana şi Pepelea (*Sânziana şi Pepelea*), Ştefan cel Mare şi Sfânt (*Dumbrava Roşie*), Dan (*Dan, căpitan de plai*), Despot (*Despot-Vodă*);

• tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă:

patriotismul – *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai, Ostaşii noştri*;
natura – *Iarna, Miezul iernii, Concertul în luncă, Malul Siretului*;
iubirea – *Steluța, Crai nou, Sburătorul, Ana (Despot Vodă)*;
ura – *Lăpuşneanul, Despot (Despot Vodă), August (Ovidiu)*;

• exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut: *Deşteptarea României, Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai*;

• cultivarea fantasticului: *Baba Cloanța, Crai nou, Sburătorul*;

• evaziunea în natură, istorie, decor mirific oriental: *Pastelurile, Legendele, Călătorie în Africa*;

• prețuirea folclorului – culege poezii populare (*Balades et chantes populaires*), utilizează motive, mituri, eroi, modele de prozodie.

d) Caracterul realist al creației lui Vasile Alecsandri

• eroi tipici în împrejurări tipice: *Chirița în provinție*, *Sandu Napoilă* – ultra-retrogradul, *Clevetici* – ultrademagogul;

• tema, eroii, conflictul, luate din viața socială: *Balta Albă, Barbu Lăutarul, Rusaliile, Iorgu de la Sadagura, Istoria unui galbân şi a unei parale*;

• atitudinea critică față de realitățile sociale: *Chirița în provinție, Istoria unui galbân şi a unei parale, Balta Albă*;

• scientismul – atitudinea ştiințifică în literatură: *Ovidiu, Fântâna Blanduziei, Despot Vodă,* se documentează;

• procedee realiste: analiza psihologică (Despot-Vodă), tipizarea (Clevetici, Sandu Napoilă, Barbu Lăutarul, Chirița), jocul umoristic cu limbajele.

e) Elemente clasice în creația lui Vasile Alecsandri

• tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața antică: *Fântâna Blanduziei, Ovidiu*;

• caracterul moralizator: *Despot-Vodă, Balta Albă*;

• eroii au o dimensiune general-umană: *Despot-Vodă* (Moțoc – viclean), *Ovidiu* (poetul), *Fântâna Blanduziei* (Horațiu).

f) Vasile Alecsandri – reprezentant al conştiinței naționale

• poetul – o conştiință socială: *Deşteptarea României, Dezrobirea țiganilor, Hora Unirei, Plugul blestemat*;

• poetul – o conştiință națională: *Ostaşii noştri, Odă ostaşilor români, Doine, Legende, Pasteluri* – cultivă sentimentul patriotic;

• poetul – o conştiință estetică;

• aduce specii ca: doina, legenda, balada, drama, pastelul, idila, meditația;

• aduce o sinteză estetică: *Despot-Vodă, Malul Siretului*;

• poetul – omul de geniu al unei societăți – prototipul uman: Ovidiu, Horațiu (*Fântâna Blanduziei*) – imagini ale eului;

• poetul – purtătorul mesajului unei generații: *Deşteptarea României, Hora Unirei, Ostaşii noştri.*

Nicolae Filimon

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 6 septembrie 1819 la Bucureşti. Fiu al protopopului Mihai Filimon de la biserica Enei şi al preotesei Maria. A urmat se pare colegiul „Sfântul Sava”. A fost cântăreț şi epitrop la biserica Enei, corist, flautist, la Opera italiană şi îşi face ca autodidact o temeinică pregătire muzicală. În acest scop va călători în Italia, Viena, Praga, München, va scrie multe cronici muzicale în ziare ca *Naționalul*, *Revista română*, *Dâmbovița*, *Independența*, *Monitorul*. A fost secretar şi apoi membru în Comisia documentală şi mai apoi a lucrat la Arhivele Statului. Se îmbolnăveşte şi moare în 18 martie 1865.

Activitatea sa literară este alcătuită din câteva nuvele romantice: *Frideric Staaps*, *Mateo Cipriani*, *Nenorocirile unui slujnicar* sau *Gentilomii de mahala*, prin care se pregăteşte pentru romanul „Ciocoii vechi şi noi” comparat de George Călinescu, printr-o serie de analogii, cu „Roşu şi Negru”, al lui Stendhal.

2. *Ciocoii vechi şi noi*

Romanul este o specie a genului epic de mare întindere, cu mulți eroi bine conturați, în care se tratează probleme sociale, evenimente istorice, se fac investigații psihice, se construieşte imaginea unei epoci, a unui popor, se expun concepte şi principii filozofice, morale, religioase. Nicolae Filimon ne redă epoca domniilor fanariote, corupte, redă jaful şi decăderea clasei boiereşti şi ne transmite mesajul că o societate construită pe abuz, corupție, lipsa principiilor morale este sortită pieirii.

Subiectul urmăreşte ascensiunea şi prăbuşirea unui arivist de tip fanariot, Dinu Păturică. Acesta vine în casa marelui postelnic Andronache Tuzluc, cu o scrisoare de recomandare din partea tatălui său, Ghinea Păturică, ca să obțină o slujbă. Andronache Tuzluc îi dă funcția de ciubucciu, adică să pregătească cafele, ciubucele de fumat, dulciurile, cu care erau tratați vizitatorii sau oaspeții postelnicului. Dinu Păturică este descris ca purtând haine rupte, când vine în casa postelnicului. Acum primeşte haine noi şi o cameră. Postelnicul îl trimite la şcoală. El devine logofăt şi câştigă încrederea boierului. Andronache Tuzluc voia să se căsătorească cu Maria, fiica banului C., şi să intre în rândurile boierimii de neam. Banul C. îl refuză şi Andronache Tuzluc o găseşte pe Chera Duduca, o grecoaică frumoasă, dar imorală. El îi ia o casă şi-i face vizite. Dinu Păturică este trimis să o supravegheze. El se aliază cu Chera Duduca şi pun la cale ruinarea postelnicului. Vătaful Gheorghe îl previne pe Andronache Tuzluc,

dar este dat afară din slujba de vătaf de curte şi-n locul lui este pus Dinu Păturică. Acesta ajunge să administreze întreaga avere a lui Andronache Tuzluc. El face o vizită pe la moşii, constată abuzurile făcute de arendaşi, îi sileşte să-i dea o jumătate din ceea ce au furat. Întors, el pune într-un sipet o mare sumă de bani şi spune: *Una la mână*, adică obţinuse din această *inspecţie* o sumă echivalentă cu o moşie. Dinu Păturică îl fură pe Andronache Tuzluc şi de la cheltuielile curente ale gospodăriei, ţinând o partidă dublă, aşa cum le arată celorlalţi vătafi de curte. Prin intermediul unui negustor, chir Costea Chiorul, el va cumpăra, la mezat (licitaţie), moşiile lui Andronache Tuzluc, pe care tot el îl va sfătui să le vândă. Operaţia va fi secretă, fiindcă, fiind sameş la hătmănie, Dinu Păturică va împiedica o licitaţie publică. În acelaşi timp, Andronache Tuzluc este deposedat de o parte din avere, prin darurile scumpe cerute de Chera Duduca şi pentru care va semna poliţe lui chir Costea Chiorul. Aceste poliţe, cu dobânzi foarte mari, vor intra în mâna lui Dinu Păturică şi acesta va provoca vinderea moşiilor.

Dinu Păturică îl va păgubi pe Andronache Tuzluc şi de o parte din banii, pe care acesta i-ar fi câştigat din vânzarea funcţiilor. Postelnicul îi încredinţează această sarcină lui Dinu Păturică şi, în capitolul *Ce dai ca să te fac ispravnic!,* vedem cum el vinde unui oarecare Ciolănescu funcţia de ispravnic pentru o sumă enormă.

Momentul loviturii finale este bine ales de ciocoi. Domnul Caragea este nevoit să părăsească ţara ca urmare a răscoalei grecilor. În Ţara Românească are loc răscoala lui Tudor Vladimirescu şi, în acelaşi timp, în Bucureşti pătrund trupele Eteriei, conduse de prinţul grec Alexandru Ipsilanti. Rămas fără sprijin şi fără funcţie, fiind falit, adică fără bani, fiindcă toţi ştiau că şi-a tocat averea, Andronache Tuzluc este părăsit de toate slugile, de Chera Duduca şi rămâne muritor de foame. Este adăpostit de Gheorghe, vătaful său de curte, pe care îl alungase. Dinu Păturică se va căsători cu Chera Duduca, va deveni stolnic, datorită averii, şi va face din propria casă un centru de activitate diplomatică. Îl va alunga pe tatăl său şi va fi blestemat. Intră în relaţii cu Alexandru Ipsilanti, căruia îi aduce servicii importante, cum ar fi trădarea lui Tudor Vladimirescu şi uciderea lui. Pentru aceasta el primeşte, în administrare, două judeţe, deci funcţia de ispravnic, pe care le va jefui fără milă cu ajutorul unor escroci violenţi ca Neagu Rupe-Piele. Va pune la cale uciderea emisarului lui Alexandru Ipsilanti, care-i cere o sumă mare de bani. Emisarul primeşte banii, dar pe drum este ucis de Neagu Rupe-Piele şi banda lui. Sosirea noului domn, Ghica Vodă, pune capăt nelegiuirilor lui Dinu Păturică, fiindcă acesta face dreptate ţăranilor, împărţindu-le averea lui Dinu Păturică, pe care-l pedepseşte, trimiţându-l la ocnă. Chera Duduca fuge cu un turc, dar, fiind imorală, acesta o îneacă în Dunăre. Dinu Păturică moare la ocnă, chinuit de vedeniile celor pe care i-a ucis. Chir Costea Chiorul dă faliment şi este pedepsit cu baterea unor piroane în urechi de obloanele prăvăliei. În faţa prăvăliei sale, autorul regizează trecerea carelor cu trupurile lui Dinu Păturică şi Andronache Tuzluc.

Vătaful Gheorghe, devenit mare spătar, se va căsători cu Maria, fiica banului C. Finalul este moralizator în spirit clasic, fiindcă cei răi sunt pedepsiţi, iar cei buni sunt răsplătiţi.

Ciocoii vechi şi noi îl considerăm un roman realist. Eroii săi sunt tipici, fiindcă reprezintă categorii sociale. Andronache Tuzluc este tipul boierului fanariot, abuziv, escroc, lipsit de conştiinţă, care se îmbogăţeşte rapid în timpul domnului Caragea. El obţine, prin intermediul Domniţei Ralu, funcţia de vel-cămăraş, adică de administrator al magaziilor de la curtea domnească. Fură cât poate şi cumpără *calemul* vinăritului, apoi *calemul* oieritului şi *huzmetul* spătăriei. Domnul fanariot, venit în ţară, trebuie să trimită, în timp scurt, haraciul sau tributul la Poarta Otomană. El nu avea timpul necesar să strângă birurile pe producerea şi vânzarea vinului, pe creşterea oilor, pe alte surse, şi de aceea aceste venituri erau scoase la licitaţie şi cumpărate de cel care avea bani. Cine cumpăra un *calem*, adică dreptul de a strânge un bir, avea grijă să-l strângă de câteva ori mai mare. Prin *huzmetul* spătăriei se înţelegea venitul din prinderea hoţilor, de către poterele spătăriei. Cine lua huzmetul spătăriei se înţelegea cu hoţii să primească o parte din ceea ce furau şi, astfel, ei scăpau de pedeapsă. Andronache Tuzluc îşi agoniseşte, pe căi necinstite, o mare avere alcătuită din zece moşii, vii, case, bani, cu care cumpără funcţia de mare postelnic. Jefuirea lui de către Dinu Păturică este a unui hoţ de către alt hoţ, mai iscusit.

Dinu Păturică este un prototip al arivistului şi ascensiunea lui este urmărită cu atenţie, funcţie cu funcţie: ciubucciu, logofăt, vătaf de curte, sameş, stolnic, ispravnic, dar şi prin schimbarea ţinutei, a hainelor, a comportamentului. La început este servil, supus, apoi mândru, viclean, corupt, diplomat, violent, ucigaş, trădător de ţară, condamnat. Pedepsirea lui este o împlinire a blestemului părintesc.

În Chera Duduca vedem varianta feminină a arivistului. Este imorală, coruptă, vicleană, fără scrupule, de aceea evoluţia ei, de la amantă a lui Andronache Tuzluc la soţie a lui Dinu Păturică, însemna un alt mod de a-şi vinde marfa, adică graţiile de cadână. Pedepsirea ei este urmarea vieţii de desfrâu.

Pe chir Costea Chiorul îl analizăm ca fiind tipul negustorului necinstit. El îi face lui Dinu Păturică o serie de servicii importante, câştigă sume mari de bani, dar banii, care nu sunt câştigaţi cinstit, se risipesc.

Împrejurările, în care acţionează aceşti eroi, sunt tipice pentru epoca fanariotă caracterizată prin abuz, corupţie şi violenţă.

Romanul este realist, fiindcă scriitorul adoptă o atitudine critică faţă de realitatea socială, pedepsindu-i pe cei răi şi răsplătindu-i pe cei care duc o viaţă morală. Tema, eroii, conflictele, subiectul sunt luate din viaţa socială. Scriitorul se documentează, ca funcţionar la arhivele statului, şi tratează ştiinţific elaborarea romanului, ca Balzac. El introduce tehnica colajului, adică reproduce documente ca: scrisori, acte, socotelile din registre, pentru a întări nota de autentic.

Structura narativă este simplă, liniară, dar are unele digresiuni inutile, ca în capitolele care tratează viaţa teatrală. Evoluţia eroilor pozitivi, ca banul C., fiica sa Maria, vătaful Gheorghe, este slab urmărită. Analiza psihologică şi tipizarea, cu care surprinde bine pe arivişti, sunt, în cazul eroilor pozitivi, ineficiente. Aceştia sunt schematici şi neconvingători.

Elementele romantice ca: serenadele unui calemgiu făcute Cherei Duduca, idila dintre vătaful Gheorghe şi fiica banului C., Maria, căsătoria, celebrată

noaptea, a lui Dinu Păturică cu Chera Duduca şi conflictul cu Andronache Tuzluc în biserică sunt puţine şi fără importanţă în economia romanului, ca şi cele clasice. Clasicismul se face simţit prin finalul moralizator, prin trăsăturile general-umane ale eroilor pozitivi mai ales.

Romanul este realist şi va constitui un punct de început al romanului românesc, alături de romanele lui Dimitrie Bolintineanu, *Manuil* şi *Elena,* al lui Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimii.* El este o profundă analiză a societăţii fanariote în mecanismele ei esenţiale, este o imagine a unei lumi, care deja dispăruse la jumătatea secolului al XIX-lea, când a fost scris romanul. El arăta cauzele care au dus la prăbuşirea societăţii feudale şi la impunerea reformelor realizate de Alexandru Ioan Cuza.

3. Dinu Păturică – prototip al arivistului

a) Dinu Păturică – produs al epocii fanariote

• Dinu Păturică este un personaj sinteză al unei lumi caracterizate prin abuz, mituire, bacşiş, cumpărarea funcţiilor, ca moduri ale corupţiei administraţiei fanariote;

• Dinu Păturică este un erou tipic, produs de toleranţa faţă de abuz, corupţia funcţionarilor publici, a climatului de instabilitate istorică;

• Dinu Păturică reprezintă o sinteză a abuzurilor arivistului: jaful, schingiuirea ţăranilor, plocoane la străini, vinderea funcţiilor, utilizarea abuzivă a funcţiilor, trădarea intereselor naţionale, specularea viciilor.

b) Dinu Păturică – evoluţia portretului fizic şi moral

• cerşetor – haine rupte şi vechi, călimări la brâu, ras pe cap, umil;

• ciubucciu – haine bune, ordonat, servil, dornic de a învăţa, prefăcut;

• logofăt – haine elegante, iscusit în serviciu, ipocrit, corupe pe Chera Duduca;

• vătaf de curte – haine strălucitoare, are suită, inspectează pe arendaşi, energic, diplomat, lacom (*Una la mână*), mândru;

• sameş – poartă caftan, negustoreşte funcţii (*Ce dai ca să te fac ispravnic*), în înţelegere cu chir Costea Chioru, cumpără moşii, îl părăseşte pe Andronache Tuzluc, după ce îl ruinează; face o căsătorie cu Chera Duduca;

• stolnic – haine de boier, face din propria casă un centru de diplomaţie, face relaţii, alungă pe Ghinea Păturică, fără scrupule;

• ispravnic – bogat, dar lacom, pradă două judeţe, trădează pe Tudor Vladimirescu, intrigant, ucide pe curierul lui Alexandru Ipsilanti, crud;

• ocnaş – rupt, flămând, părăsit, deznădăjduit, laş, fricos, umilit.

Al. Odobescu

1. Viaţa şi activitatea literară

Născut la 24 iunie 1834 în Bucureşti (Curtea Veche), botezat la biserica Buna Vestire are ca naş pe generalul Constantin Ghica. Este fiul generalului Ion Odobescu care prin mama sa, Saşa Odobescu, era fiica naturală a generalului Kiseleff şi înrudiţi cu generalul Bagration. Constantin Caracaş a fost medic al ţarului Alexandru I şi consilier de curte, a fost tatăl mamei scriitorului, Catinca. Îşi face studiile liceale la Sfântul Sava, apoi la Paris, unde dă un bacalaureat în litere. Va călători la Londra şi va vizita muzeele şi palatele care-i vor alimenta paginile din *Pseudokynegheticos*. Face Facultatea de Litere şi în 1855 se întoarce în ţară. Va moşteni de la părinţi o avere importantă, moşiile Dragomireşti, Zurbaşa, Odobeasca, Călăreţii, şi va avea mai multe funcţii la Ministerul de Externe ca membru al Comisiei documentale. Călătoreşte la Curtea de Argeş, Sibiu, unde vizitează muzeul Brukenthal, mănăstirile Cotmeana, Cornet, Cozia şi din Oltenia, apoi la Braşov şi face explorări arheologice la Pietroasa. A fost director la Ministerul Instrucţiei, director la Ministerul Agriculturii, Comerţului şi Lucrărilor Publice, ministru al Departamentului Instrucţiunii şi ministru ad interim la Externe. Participă la Expoziţia universală din 1867 şi expune Tezaurul de la Pietroasa. Pleacă apoi în Rusia, la Congresul de arheologie. În 1870 devine membru al Academiei. Va călători în Italia vizitând muzeele. Ridiculizează pe Laurian şi Massim care au scos un dicţionar latinist al limbii române cu acel *Prandiu academicu* în limba stâlcită a dicţionarului. Va fi secretar al legaţiei de la Paris, apoi va avea o catedră de arheologie la Universitatea din Bucureşti şi va fi director onorific al Teatrului Naţional din Bucureşti. Cheltuieşte peste măsură atât el cât şi familia, pierzând importanta avere a familiei. A fost director al *Şcoalei Normale* din Bucureşti. Moare la 10 noiembrie 1895.

Activitatea sa literară cuprinde nuvele istorice: „Mihnea vodă cel Rău", „Doamna Chiajna", scrise după modelul nuvelelor lui Costache Negruzzi. „Pseudokynegheticos" sau „Fals tratat de vânătoare", un eseu având ca temă vânătoarea reflectată în literatură şi artă. „Le Trésor de Pétrossa" şi un curs de arheologie alcătuiesc activitatea sa ca istoric.

2. *Pseudokynegheticos* – model de eseu

Pseudokynegheticos sau *Fals tratat de vânătoare* este un eseu pe tema vânătorii, scris de Alexandru Odobescu ca urmare a invitației prietenului său Cornescu, de a-i face o prefață la *Manualul vânătorului.* Tema devine, pentru Odobescu, un pretext pentru a realiza un eseu amplu, elevat, unic, însumând, printr-o tehnică de colaj, structuri narative ca: fabula cu lupii, basmul cu feciorul de împărat cel cu noroc la vânat, snoava cu vulpea bearcă, versuri din marii poeți ai lumii, din poezia populară, descrieri de natură (ca cea a Bărăganului), amintiri de vânătoare, observații asupra felului cum a fost tratată tema în capodopere ale artei universale. Astfel sunt comentate versuri din Horațiu, Dante Alighieri, Ronsard, Schiller, Marțial, Lessing, Buffon, Alecu Văcărescu, Alfred de Musset. În pictură, câmpul asociațiilor cuprinde comentarii ale tablourilor lui Rubens, Snyders, Wouwerman, François Desportes, Oudry, Elias Ridinger, Henry Landseer. Asociațiile muzicale se referă la *Cele patru anotimpuri*, de Haydn, *Uvertura de vânătoare*, a lui Méhul, *Guilom Tell*, de Rossini, *Freischütz* de Weber, *Orfeu*, de Offenbach. Prin sclipitoare asociații, ironii şi nuanțe, ni se dezvăluie o personalitate creatoare autentică.

Cel mai amplu discutate sunt trei capodopere ale artei universale pe tema vânătorii. *Diana cu ciuta* este o sculptură antică, în care zeița vânătorii este îmbrăcată într-o tunică spartană. Ea scoate cu o mână săgeata din tolba de pe umăr, iar cu cealaltă ține de coarne o căprioară. Zeița exprimă modelul spartan de viață antică, dar în acelaşi timp vigoarea, echilibrul şi armonia, seninătatea artei antice, eternul şi, mai ales, conceptul de lume ca mit, specific lumii antice.

Diana de Poitiers, a lui Jean Goujon reprezintă pe ducesa de Valentinois în ipostaza zeiței vânătorii, goală, rezemată de un cerb uriaş. Tabloul prezintă o altă lume, o altă concepție despre lume şi viață. Vânătoarea a devenit un privilegiu de clasă. Viața şi lumea sunt un prilej de desfătare şi de desfrâu, fiindcă ducesa era amanta regelui Henric al II-lea de Valois şi era un model al conceptului de *carpe diem*, al unei vieți parazitare.

Gravura lui Albert Dürer, *Sfântul Hubert,* aduce o altă concepție despre lume şi viață, un alt model social, creştin, sintetizat într-o imagine plină de evlavie. Gravura înfățişează un vânător îngenuncheat în fața unui cerb măreț, care are între coarne semnul crucii. Este o reprezentare simbolică a sacrului, a semnului care sfințeşte, a legii care interzice, potrivit decalogului, orice ucidere. În biserica catolică, evocațiunea miraculoasă a Sfântului Hubert, patronul vânătorii, este o temă iconografică.

3. *Pseudokynegheticos* – sinteză estetică

Pseudokynegheticos este o sinteză estetică, care însumează structuri realiste, romantice, clasice şi de factură barocă.

Structurile realiste consemnează trăirile autorului, mulțumirile adresate lui C.C. Cornescu, pentru ideea pe care i-a dat-o de a scrie această carte, atunci când i-a propus să-i facă o prefață la *Manualul vânătorului.*

Eseul aduce o mare galerie de tipuri umane, conturate din câteva trăsături. Tipul vânătorului lăudăros, în contrast cu servitorul credincios, îl găsim în snoava cu

vulpea bearcă. Tipul vânătorului ageamiu, care împuşcă curcile din ogradă, îl găsim chiar în primele pagini. Moş Vlad, Caraiman, Gheorghe Giantă, *inigerul*, flăcăul din Bisoca realizează cu toţii, prin însumare, prototipul **vânătorul.**

Caracterul critic al textului rezultă nu numai din ironiile, cu care autorul însoţeşte activitatea sa de vânător, de scriitor, dar şi pe cei din jur ca: bătrânul colonel Engel, latiniştii *(pricopsiţii noştri lexicografi şi scornitori de grai nou)*, care aruncă *ca borhot, mai bine de jumătate biata, frumoasa noastră limbă românească*.

Plurilingvismul, jocul umoristic cu limbajele, colajele de texte literare înserate, tipizarea, analiza psihologică sunt procedee realiste, utilizate cu mult rafinament, de un creator de talent.

Dimensiunea romantică însumează basmul cu feciorul de împărat cel cu noroc la vânat, care aduce un erou excepţional în împrejurări excepţionale, aduce preţuirea folclorului, prezenţa fantasticului. În acelaşi timp, avem o evaziune permanentă în spaţii şi momente diferite ale istoriei sau în basm.

Caracterul clasic este exprimat prin asociaţii la literatura şi cultura antică. Apar referiri la *Arta poetică*, a lui Horaţiu, la Virgiliu şi Marţial, se dau dictoane şi expresii latine ca: *dificiles nugae* (nimicuri pretenţioase), *Et in Arcadia ego* (şi eu am fost în Arcadia, adică ţara mitică, şi am fost fericit), *Ut pictura poesis* (ca şi pictura, poezia foloseşte imagini). Interesante pentru noi sunt versurile din Ovidiu:

Moris au oblitus patrii, contendere discam
Sarmaticos arcus, et trahat arte loci ?
(Uitând obiceiele patriei, învăţa-voi să încordez
Arcurile sarmatice şi trăi-voi după chipul locului ?)
(Ovidiu, *Pontica*, I, V)

Avem şi eroi ideali ca zeiţa Diana, împăratul Traian, în împrejurări specifice de vânătoare. Imaginea împăratului Traian este aceea de pe patru basoreliefuri, de pe Arcul de triumf. Clasicistă este şi structura frazei lui Odobescu cu perioade, cu ritmuri interioare, cu elemente retorice.

Caracterul baroc constă în jocul de-a viaţa şi de-a moartea, pe care-l presupune vânătoarea, în elementele de meditaţie pe tema *fortuna labilis*, în această continuă *meraviglia* (fascinaţie), pe care caută s-o realizeze prin scânteietoarele asociaţii, nuanţe şi trăiri ale spiritului său.

Se poate discuta, deci, despre o sinteză estetică, realizată în *Pseudokynegheticos*, ca o imagine asupra felului în care conştiinţa estetică, formată de generaţia de la 1848, devine o realitate pentru scriitorii generaţiei postpaşoptiste. De aceea şi criticul Garabet Ibrăileanu, în cartea *Spiritul critic în cultura românească,* îl defineşte pe Alexandru Odobescu *un junimist postpatruzecioptist.*

Alexandru Odobescu – reprezentant al realismului

a) Eroi tipici în împrejurări tipice: Mihnea Vodă, Doamna Chiajna – tipuri de despoți; Radu Socol, Anca – eroi romantici eşuați într-o lume violentă, care-i distruge.

b) Lupta pentru putere, vânătoarea, călătoria – împrejurări tipice care evidențiază caracterul eroilor.

c) Tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din viața socială – tehnica de colaj: snoava cu vulpea bearcă, fabula cu lupii, basmul cu feciorul de împărat.

d) Critica societății feudale, alegând tipuri de ambițioşi ca: Mircea Ciobanul, Mihnea Vodă, Doamna Chiajna.

e) Atitudinea ironică, în *Pseudokynegheticos,* față de moravurile şi instituțiile epocii (Academia – latiniştii, administrația – fabula cu lupii).

f) Caracterul moralizator – finalul nuvelei *Doamna Chiajna* – basmul cu feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat.

g) Scientismul – documentarea pentru nuvelele *Doamna Chiajna* şi *Mihnea Vodă cel Rău*, pentru *Pseudokynegheticos* – introducerea de concepte, expresii, citate, versuri, descrieri (*stepa* reproduce o descriere a stepei din Gogol, *Taras Bulba*).

h) Analiza psihologică – Mihnea Vodă, Doamna Chiajna, Radu Socol.

i) Împletirea cu elemente clasice, care-i dau o factură clasică, stil înalt, retoric, perioade, armonia şi echilibrul, obiectivismul, caracterul moralizator, conceptul de *homo mensura*, conceptul de armonie şi echilibru, conceptul de lume ca mit, versuri şi citate din literatura antică.

Bogdan Petriceicu Hasdeu

1. Bogdan Petriceicu Hasdeu – personalitate a culturii româneşti

a) Poetul – *Genul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură* – susține în prefața la volumul *Poesie* (1873). De aici versuri ca: *O poezie neagră, o poezie dură, / O poezie de granit / Mişcată de teroare şi palpitând de ură, / Ca vocea răguşită pe patul de tortură, / Când o silabă spune un chin nemărginit.* Din această cauză, contrafăcând şi prelucrând propriile versuri de factură romantică, Hasdeu realizează o versificație programatic contestatară, prefigurând pe Tudor Arghezi, mai ales în volumul *Sarcasm şi ideal.*

b) Dramaturgul – aduce prima dramă romantică – *Răzvan şi Vidra* (1867) – cu personaje bine conturate, mistificând adevărata personalitate a lui Răzvan, pentru a justifica teoria sa, a nobleței morale şi nu de naştere, ca un atac iluminist la adresa „dreptului divin” feudal. Comedia *Trei crai de la răsărit* este o încercare de critică socială. Mai scrie drama istorică *Domnița Ruxanda* (1866).

c) Prozatorul – încearcă, prin nuvela *Micuța*, numită inițial *Duduca Mamuca*, să şocheze opinia publică, prezentând, cu lux de amănunte, seducerea unei fete şi apoi felul în care este plasată într-o căsătorie cu un june boier. Proiectul de roman istoric *Ursita* a rămas nerealizat.

d) Filologul – realizează, ca membru al Academiei Române, primele litere dintr-un proiectat dicționar al limbii române, pe care îl intitulează *Etymologicum Magnum Romaniae*. Lucrarea îl depăşeşte ca amploare şi după opt ani ajunsese abia la litera **b.** Altă lucrare, *Cuvente den bătrâni*, înseamnă o publicare şi o analiză de texte vechi în limba română.

e) Istoricul – aduce o amplă sinteză a istoriei şi civilizației românilor prin *Istoria critică a românilor*. Impresionat de personalitatea voievodului moldovean *Ioan-Vodă cel cumplit,* scrie, cu acest titlu, o monografie (1865).

f) Teosoful – un eveniment tragic, moartea fiicei sale Iulia, care publicase o plachetă de versuri în limba franceză, îl şochează. Se retrage la Câmpina, unde îşi construieşte o casă ciudată şi face experiențe teosofico-spiritiste. Rezultatul lor este consemnat într-o carte, intitulată *Sic cogito*, care apare stranie în contextul unei creații atât de critice, de atâta rigoare ştiințifică. El trăieşte drama intelectualului fără Dumnezeu, de aceea ajunge batjocura demonilor.

g) Gazetarul – scoate câteva reviste, printre care *Aghiuță* şi *Satyrul,* în care îşi exprimă spiritul critic. În ziarul *Traian* şi *Columna lui Traian* îşi exprimă personalitatea de istoric. Va mai scoate revista *Din Moldova,* căreia îi schimbă titlul în *Lumina.*

2. *Răzvan şi Vidra*

Drama, ca specie a genului dramatic, este construită pe un conflict puternic între eroi bine conturați având ca scop dezbaterea unor probleme sociale, istorice sau psihologice. În *Răzvan şi Vidra*, Bogdan Petriceicu Hasdeu realizează o dramă romantică care are ca temă exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut spre a transmite mesajul că lupta pentru putere aduce nenorocire unei țări, permite ascensiunea unor arivişti sau trădători de țară.

Subiectul este inspirat din istoria Moldovei. Răzvan, un țigan eliberat de pe una din moşiile mănăstireşti, devine, din cauza climatului de instabilitate politică, creat de lupta pretendenților la tron, pentru scurt timp, domn.

Compoziția dramei este realizată în cinci părți, numite cânturi, fiecare având câte un titlu, care sintetizează conținutul. Drama este realizată în versuri şi dovedeşte îndemânarea autorului de a versifica.

Primul cânt are ca titlu *Un rob pentru un galben.* Acțiunea se petrece într-o piață din Iaşi. Răzvan vine şi găseşte o pungă pierdută de boierul Sbierea. El dă punga unui sărac, Tănase, dar acesta, la început, refuză să primească pomană de la un țigan. Apoi, văzând noblețea sa, ia un galben, lăsându-i pe ceilalți să fie dați altor săraci. În mănăstire Răzvan a învățat să scrie şi să citească, fiindcă instrucția aceasta o primeau doar fiii de nobili şi clerul. Răzvan scrie un pamflet la adresa domnului, pe care-l afişează în piață. Târgoveții îl citesc şi râd. În piață vine boierul Başotă, marele armaş, cu un grup de oşteni, şi-i arestează pe târgoveți. Răzvan nu poate răbda ca altcineva să fie pedepsit în locul său şi se autodenunță, deşi ştie că va fi pedepsit cu moartea. Boierul Sbierea vine şi vede punga la Răzvan. Constată lipsa unui galben şi-i cere lui Başotă să i-l dea pe Răzvan rob pentru un galben. Răzvan redevine rob, deşi ar fi preferat să fie ucis.

În cântul al doilea, care are ca titlu *Răzbunarea,* Răzvan fuge de pe moşie şi este căpitan de haiduci, de aceea acțiunea se desfăşoară în codru. Boierul Ganea, dorind să se căsătorească cu Vidra, nepoata vornicului Moțoc, vine în codru şi-i cere lui Răzvan s-o răpească pe Vidra. Familia voia s-o trimită la mănăstire, pentru ca să nu înstrăineze averea familiei prin căsătorie şi să decadă din rândul marii boierimi. Haiducii o răpesc pe Vidra, dar îl prind şi pe boierul Sbierea. Răzvan are prilejul să se răzbune, dar autorul îi împrumută teza sa despre noblețea înnăscută în suflet, morală, şi nu prin naştere. De aceea îi dă drumul boierului Sbierea, după ce îi spune plin de patos retoric:

Răzbunarea cea mai cruntă este când duşmanul tău
E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău.

Vidra este impresionată de această *noblețe morală*, pe care o arată Răzvan, refuză să plece cu boierul Ganea şi cere să rămână cu Răzvan în codru.

În cântul al treilea, intitulat *Nepoata lui Moțoc*, acțiunea se petrece în Polonia, în tabăra armatei polone, unde Răzvan şi toți haiducii săi s-au înrolat ca mercenari. După o bătălie, în care oamenii săi au arătat multă vitejie, Răzvan este numit căpitan. Vidra îi spune că pentru ea a fi căpitan nu înseamnă nimic, deşi Răzvan este mândru de această numire. Răzvan devine un ambițios şi-şi propune să urce în ierarhia socială, pentru a fi demn de poziția socială a Vidrei.

În cântul al patrulea, intitulat *Încă un pas*, Răzvan se găseşte după o altă bătălie câştigată de poloni împotriva ruşilor, în care el a avut un rol important. Hatmanul polon îl ridică la rangul de polcovnic, adică să fie unul din conducătorii armatei polone, deşi şleahticii poloni se opun. La Răzvan vine o delegație secretă din partea ruşilor şi-i propun onoruri, bani, ca să treacă în armata lor. Răzvan însă este cuprins de dorul de țară şi vrea să se reîntoarcă: *... Fie pâinea cât de rea / Tot mai dulce mi se pare, când o ştiu din țara mea*. De aceea, când vine o delegație de boieri, trimişi de Aron Vodă, care-l cheamă ca hatman, el refuză să participe la luptele armatei polone cu Moldova şi pleacă în țară.

În cântul al cincilea, intitulat *Mărirea*, acțiunea se petrece în cetatea Sucevei, după mai mult timp. Sosit în țară, Aron Vodă îi oferă lui Răzvan funcția de hatman, adică de comandant al armatei. Fiind căsătorit cu Vidra, Răzvan intrase în rândurile marii boierimi şi în mod firesc putea ocupa o funcție înaltă. El nu se mulțumeşte cu acest rol social important. Personajul iese din teza lui Hasdeu, a nobleței morale, se dovedeşte viu, violent, obraznic şi viclean, aşa cum a fost Răzvan cel real. Îl înlătură pe Aron Vodă, se autoproclamă domn, dar boierii nu-l acceptă. Țara este atacată de armata polonă, cetatea Sucevei este asediată şi înfometată. Boierul Başotă deschide porțile cetății. Pentru a salva cetatea, Răzvan şi vitejii lui se bat cu multă hotărâre. Polonii sunt alungați, dar Răzvan este rănit grav. El este adus în fața Vidrei şi, înainte de moarte, rosteşte câteva replici de un retorism patetic şi moralizator, aşa cum îi plăceau autorului. El meditează pe tema *fortuna labilis,* contemplând cadavrul boierului Sbierea, afirmând că puterea şi averea sunt o iluzie înşelătoare. Cei fără minte se zbat toată viața, ca să le obțină, dar în fața morții află adevărul că valoarea omului este sufletul său. Sensul mesajului moralizator clasicist este că mândria, ambiția, lupta pentru putere generează, ca şi patima avariției, nenorociri şi moarte. De aceea cultivarea virtuților morale este şansa de a fi a omului, a societății, a sufletului.

Caracterul romantic rezultă din faptul că ascensiunea lui Răzvan de la rob eliberat la căpitan, polcovnic, hatman, domn este excepțională în împrejurări excepționale. Tema, eroii, subiectul pot fi interpretate ca o poveste de iubire, cu sfârşit nefericit. Evaziunea în codru ca haiduc, răpirea Vidrei, felul în care haiducii cântă o doină sunt tot atâtea elemente romantice. Chiar lovitura de stat, prin care Răzvan îl înlătură pe Aron Vodă, este romantică. El devine, din angelic, demonic.

În piesă avem şi unele elemente realiste, în sensul că tema, eroii, subiectul, conflictul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul se documentează ca un istoric şi actul de creație este o elaborare pe baza unor realități. Boierii Başotă, Sbierea, Ganea sunt tipuri bine conturate. Ei reprezintă respectiv boierul autoritar, avar, arivist, ca ipostaze ale prototipului boierul. Avem şi elemente de analiză psihologică, care, combinate cu tipizarea, dau conturul eroilor. Răzvan poate fi interpretat şi din unghiul esteticii clasice. El poate fi la început generosul, iar apoi ambițiosul. Sbierea este avarul, Ganea – arivistul, Vidra – orgolioasa. Aceste trăsături general-umane reflectă bine modul de a gândi al autorului.

Sinteza estetică se realizează pe structura romantică a dramei, în care nuanțele şi elementele realiste, clasiciste se integrează armonios.

Drama *Răzvan şi Vidra* a constituit un model, pe care l-au urmat Vasile Alecsandri în *Despot-Vodă,* Alexandru Davila în *Vlaicu-Vodă,* Barbu Ştefănescu Delavrancea în trilogia *Apus de soare, Viforul, Luceafărul.*

Titu Maiorescu

1. ***Direcţia nouă în poezia şi proza română***

În acest articol, Titu Maiorescu enunţă trăsăturile direcţiei *Junimii*:

a) Prioritatea criteriului estetic asupra criteriului istoric în aprecierea operei literare, ca soluţie de eliminare a falselor valori, a tendinţelor de a falsifica cultura şi literatura, deoarece *cu o cultură falsă nu poate trăi un popor* (*În contra direcţiei de astăzi în cultura română*). El dă ca exemple de urmat pe Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Samson Bodnărescu, Matilda Cugler Poni şi critică cu exemple edificatoare modele de maculatură literară. El combate prioritatea criteriului istoric, promovată de *Dacia literară*, care a dus la apariţia unei maculaturi literare.

b) Deschidere către ideile şi culturile europene pentru a combate lipsa de orizont a literaturii patruzecioptiste: *Noua direcţie în deosebire de cea veche şi căzută se caracterizează prin simţământ natural, prin adevăr, prin înţelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datoreşte civilizaţiei apusene şi totodată prin păstrarea şi chiar accentuarea elementului naţional*. Dă exemplu cultura europeană a lui Eminescu. Maiorescu îl continuă pe Ion Heliade Rădulescu, care promovase această deschidere la *Curierul românesc.*

c) Cultivarea unei literaturi de specific naţional, aşa cum o reprezenta atunci Vasile Alecsandri. Sub acest aspect, el continuă direcţia *Daciei literare*.

d) Pentru o critică literară obiectivă: *Critica, fie şi amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susţinerii şi propăşirii noastre.* Acelaşi lucru îl susţinea şi Mihail Kogălniceanu în *Introducţia* din primul număr al *Daciei literare.*

e) Pentru o limbă literară de valoare estetică, ca semn al valorii scriitorului: *Cel mult mai putem constata că pentru epoca de acum autorii cei mai buni şi mai răspândiţi ai românilor sunt Alecsandri, Bolintineanu şi Odobescu şi că multe forme ale vorbirii adoptate de ei au dintre toate cea mai mare probabilitate de a rămânea, tocmai fiindcă Alecsandri, Bolintineanu şi Odobescu sunt scriitori estetici... .* În acest sens el combate latinismul, care falsifica limba şi cultura, recomandând contemporanilor să aştepte venirea marilor scriitori, care să fixeze limba: *Datoria noastră este dar de a ne împotrivi în contra orcării monotonizări a limbei sub jugul vreunei filologii şi a aştepta venirea acelei poezii şi proze clasice care să fixeze limba.*

2. *O cercetare critică asupra poeziei române*

Articolul a fost scris pentru o antologie a poeziei române de până atunci, realizată ca obiectiv al activității societății *Junimea*. Articolul are două părți. În prima parte, având ca subtitlu *Condițiunea materială a poeziei,* Titu Maiorescu arată că, spre deosebire de pictură, sculptură, muzică, poezia nu are în cuvânt condiția sa materială, ci trebuie s-o creeze prin imagini artistice.

În acest scop, poetul utilizează o serie de procedee: simbolul, epitetul, personificarea şi metafora. Maiorescu nu are noțiunea de simbol, dar o intuieşte, denumind-o *alegerea cuvântului celui mai puțin abstract*, dând exemple din Andrei Mureşanu: *N-ajunge iataganul barbarei semilune*, din Shakespeare: *Orce te-ar depărta de la cercul de aur*. Epitetele sunt luate din Homer: *Minerva cu ochiul albastru*, din Vasile Alecsandri: *Galben ca făclia de galbenă ceară*. Personificările le ilustrează cu exemple din Grigore Alexandrescu: *Râul înapoi se trage, munții vârful îşi clătesc*, din Homer, Horațiu şi Shakespeare. Exemplele de metafore şi comparații le ia din Goethe, Heine, Dimitrie Bolintineanu: *Mihai mândru vine iară / Falnic ca un stâlp de pară*, din Vasile Alecsandri.

Condițiunea ideală a poeziei este subtitlul părții a doua a articolului. Mesajul poeziei este, după opinia autorului, *un simțământ sau o pasiune şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală*. Pentru a transmite mesajul său afectiv, poetul utilizează mai multe procedee: *O mai mare repejune a mişcării ideilor, O exagerare sau cel puțin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțământului şi a pasiunii, O dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă*. El dă exemple din Heine, Alecsandri, Lessing, Goethe, poezia populară, Horațiu. Rolul criticii este *să arate modelele bune câte au mai rămas şi să le distingă de cele rele.*

3. *Comediile dlui I. L. Caragiale*

Comediile dlui I. L. Caragiale au stârnit multe discuții în epocă. Pentru a-l apăra de unele atacuri, care acuzau piesele lui Caragiale că sunt imorale, triviale, că aduc situații scabroase, că amorul este nelegiuit, Maiorescu scrie acest articol. El reproduce fragmente dintr-un articol, în care I. L. Caragiale era acuzat dur: *O stupiditate murdară, culeasă din locurile unde se aruncă gunoiul. Femei de stradă de cea mai joasă speță, bărbieri şi ipistați, în gura cărora se pun cuvinte insultătoare pentru mişcări ca cea de la 11 fevruarie, pentru libertate şi egalitate, cari sunt baza organizațiilor noastre politice.* Mişcarea de la 11 februarie este lovitura de stat, prin care este înlăturat Alexandru Ioan Cuza. Ea nu avea la bază democrația, adică voința poporului, ci instaurarea dictaturii dinastiei de Hohenzollern. Pentru a-l apăra pe Caragiale, Titu Maiorescu face un demers teoretic, în care susține ideile de **mimesis** şi **catharsis** din *Poetica*, lui Aristotel. Scopul artei este *o combatere indirectă a răului, şi astfel o înălțare morală* şi, în acelaşi timp, *să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității*. El vrea să susțină ideea că arta nu este nici morală, nici imorală, ci **amorală**, adică deasupra oricărei morale. Articolul a stârnit o polemică şi Constantin Dobrogeanu-Gherea îi va da replica în articolul *Personalitatea şi morala în artă – Către d-nul Maiorescu*, în *Contemporanul* (1886, nr. 1).

4. *Eminescu şi poeziile lui*

Articolul a fost scris pentru a sluji ca prefaţă la volumele de poezii ale lui Mihail Eminescu, care încep să fie publicate începând cu anul 1889.

Spunem Mihail, şi nu Mihai Eminescu, fiindcă în certificatul de naştere este Mihail, în registrul *Junimii* scriitorul se iscăleşte cu Mihail Eminescu, fiindcă Titu Maiorescu îi spune Mihail, pentru că sora sa îi spune Mihail, în scrisoarea reprodusă de Titu Maiorescu, şi fiindcă toate ediţiile publicate în timpul vieţii poetului sunt iscălite cu Mihail. Maiorescu stabileşte locul şi data naşterii, potrivit cu certificatul de naştere. Numele unei persoane este cel din certificatul de naştere, care nu poate fi contestat de nimeni şi nici schimbat, fiindcă devine, din punct de vedere juridic, un fals în acte publice. Numele de botez, Mihail, s-a dat prin Taina Sfântului Botez şi nu-l poate schimba nimeni. În numele dat la botez stă destinul omului. Destinul poetului naţional este angelic şi nu demonic, cum vor să sugereze ateii. Particula *Il* sau *el,* în ebraică, înseamnă Dumnezeu.

Articolul are două părţi. În prima parte el prezintă personalitatea poetului, iar în a doua, felul în care această personalitate a emanat opera.

Eminescu avea o *covârşitoare inteligenţă*, o memorie excepţională, trăia în lumea *ideilor generale*, rangurile sociale *îi erau indiferente*, nu-l interesau valorile materiale, premiile, decoraţiile: *Rege el însuşi al cugetării omeneşti, care alt rege ar fi putut să-l distingă?* Era silitor, muncitor, citea, scria, medita, încât munca de la ziar nu era pentru el o povară. Cauza alienării este ereditară, susţine Maiorescu, spre deosebire de Constantin Dobrogeanu-Gherea, care susţinea că efortul supraomenesc al muncii de la ziar şi mizeria materială l-au adus pe poet în această situaţie. Maiorescu se bazează, în această afirmaţie, pe cazurile de alienare din familia Eminovici (Şerban moare alienat, Nicolae şi Iorgu se sinucid). Eminescu, după alte teorii, (vezi Dr. Ion Nica *Eminescu – structura somato-psihică*) ar fi fost bolnav (lues), ar fi făcut exerciţii de tip yoga (vezi Iacob Negruzzi, *Amintiri de la Junimea)*, care dau, făcute fără un îndrumător (guru), alienări sau s-a pus la cale uciderea lui, ca reacţie la articolele sale politice şi antisioniste. Se afirmă că ar fi fost otrăvit ca Grigore Alexandrescu şi Al. Davila, dar fiindcă nu s-a reuşit aşa, a fost ucis cu o piatră aruncată în cap, de un fals nebun. Eminescu se considera *organul accidental prin care însăşi poezia se manifestă*. De aceea el trăia în *lumea cugetării şi a poeziei* şi *nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip irealizabil.*

În partea a doua a studiului său, Maiorescu arată că: *Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi*. Poetul asimilează organic modelele gândirii europene prin filosofia greacă şi germană, modelele filosofiei indiene, modelele poetice populare sau culte, pe care le îmbracă într-o formă stilistică unică.

El remarcă modelele de prozodie preluate de Eminescu din poezia populară ca în *Ce te legeni, codrule?,* modelele preluate din textele vechi ca în *Scrisoarea III,* rimele rare cu nume proprii şi cuvinte compuse, realizarea poeziilor cu formă fixă. Concluzia lui că *literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui,* ca şi concluzia sa că *forma limbei naţionale*, pe care au elaborat-o marii scriitori clasici, va deveni *punctul de*

plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti, s-a împlinit.

Titu Maiorescu – *spiritus rector*

I. Trăsăturile spiritului maiorescian

a) Spiritul director – realizează o critică de direcţie. El dă, în articolul *Direcţia nouă în poezia şi proza română,* trăsăturile direcţiei *Junimii*:

• prioritatea criteriului estetic asupra criteriului istoric în aprecierea operei literare;

• deschidere către ideile şi culturile europene;

• pentru promovarea unei literaturi originale şi de specific naţional;

• pentru o critică literară obiectivă şi orientativă;

• pentru o limbă literară de valoare estetică.

b) Spiritul filosofic foloseşte concepte şi principii ca cele de *mimesis* şi *catharsis,* din *Poetica* lui Aristotel, sau principiile lui Platon: *Binele*, Frumosul, *Adevărul*, *Legea*, *Armonia*. Spiritul filosofic se exprimă şi prin teoretizarea realităţilor. El dă trăsăturile direcţiei *Junimea,* după ce ea se constituise.

c) Spiritul oratoric – articolele lui sunt un model de retorică. Ţine prelecţiuni populare (conferinţe) şi scrie articolul *Oratori, retori sau limbuţi*.

d) Spiritul critic – el critică *formele fără fond*, adică instituţiile fără rol social real *În contra direcţiei de azi în cultura românească*.

e) Spiritul dialectic – cere respectul tradiţiei, dar atacă tradiţia; neagă patruzecioptismul, dar îl continuă; cere poeţilor formaţie filosofică, dar să nu facă versificări de idei.

f) Spiritul iluminist – se exprimă prin caracterul multilateral al activităţii sale.

II. Dimensiunea clasicistă a esteticii lui Titu Maiorescu

a) preţuirea literaturii clasice – dă exemple în *Direcţia nouă în poezia şi proza română*;

b) anistorismul clasicist – arta să exprime ceea ce este etern, un raport nou dintre om şi univers: – *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*;

c) raţionalismul – îl apreciază pe Mihail Eminescu, fiindcă trăieşte în sfera ideilor generale – *Eminescu şi poeziile lui*;

d) folosirea conceptelor filosofiei antice – Aristotel, Platon – pe care le asociază cu cele din filosofia clasică germană: Kant, Schopenhauer;

e) cultivarea formei – remarcă la Eminescu limba corectă, înaltă, elegantă, „farmecul limbajului”, „semnul celor aleşi” – *Eminescu şi poeziile lui.*

III. Dimensiunea romantică a esteticii lui Titu Maiorescu

a) Eugen Lovinescu: *Peste structura clasică a lui Maiorescu s-a altoit şi romantismul nu în ceea ce avea el sumbru, tumultos şi iraţional, ci în elementul lui etnic, folcloric, istoric şi de pură ordonanţă retorică*.

b) Interesul pentru folclor îl găsim în articolul *Asupra poeziei noastre populare*.

c) Specificul naţional îl susţine în articolul *Direcţia nouă în poezia şi proza română*.

d) Valoarea textului este dată de sentimente: *ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţimânt sau o pasiune – O cercetare critică asupra poeziei române la 1867.*

e) Transfigurarea realităţii exprimă intensitatea sentimentului, care a generat-o: *O exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire... – O cercetare critică*...

f) Sentimentul naturii ca trăsătură a poeziei promovate de *Junimea*: *simţământ natural, inspirare adevărată... – Direcţia nouă în poezia şi proza română.*

IV. Elemente realiste în estetica lui Titu Maiorescu

a) spiritul critic în articolele: *Beţia de cuvinte, Oratori, retori sau limbuţi*;

b) atitudinea obiectivă afirmată prin promovarea unei critici literare obiective, realiste – *Direcţia nouă în poezia şi proza română*;

c) pentru o proză realistă şi o poezie romantică – promovează teza *realismului poporal*, adică romanele să reflecte viaţa poporului *realitatea socială*, aprecierea prozei, care aduce aspecte realiste – *Direcţia nouă în poezia şi proza română.*

V. Titu Maiorescu – spirit iluminist

a) continuator al ideilor Şcolii Ardelene–creează şcoli, militant cultural;

b) îndrumător al culturii – teoria formelor fără fond – cere transformarea instituţiilor culturale: şcoli, academie, universităţi în sens calitativ prin crearea de cadre, manuale, şcoli – *În contra direcţiei de astăzi în cultura românească*;

c) preocupări de limbă – *Despre scrierea limbii române, Neologismele*;

d) spirit multilateral, enciclopedic: senator, ministru, director, rector, avocat, scriitor,deputat, lingvist, folclorist, critic literar.

Mihail Eminescu

1. Viața şi activitatea literară

Născut la 15 ianuarie 1850, la Ipoteşti sau Botoşani. Tatăl, căminarul Gheorghe Eminovici, era căsătorit cu Raluca Iuraşcu, fiica stolnicului Iuraşcu. Deci Eminescu aparține micii boierimi rurale, prin descendență şi prin faptul că tatăl Eminovici cumpărase jumătate din moşia Ipoteşti. Studiile le începe la Cernăuți la Ober-Gymnasium, ca şi frații săi Şerban, Nicolae, Iorgu, Ilie. Va avea profesor pe Aron Pumnu. Va pleca cu o trupă de teatru, Tardini-Vlădicescu, şi va ajunge la Sibiu de unde ia certificat de absolvire pentru clasa a III-a de gimnaziu unde era student fratele său Nicolae. Se reîntoarce la Cernăuți, în casa lui Aron Pumnu, care-i dă în îngrijire biblioteca. Trimite versuri la revista *Familia*, a lui Iosif Vulcan care-i schimbă numele în Eminescu. Moare Aron Pumnu şi va scrie *La mormântul lui Aron Pumnul*, care alături de cele publicate în *Familia* (*De-aş avea*..., *O călărire în zori*, *Din străinătate*, *Speranța*, *La Bucovina*, *Misterele nopții*) sunt cele care ni s-au păstrat din perioada de debut.

Va pleca iar în Transilvania unde încearcă să dea în particular câteva clase la Blaj. Ajunge la Sibiu unde N. Densuşeanu îl îmbracă şi-l trimite la popa Bratu din Răşinari care-l ajută să treacă peste munți. Ajunge la Bucureşti în trupele lui Iorgu Caragiale şi Pascaly ca sufleur, apoi la Teatrul Național din Bucureşti. Tatăl său îl găseşte la Cernăuți, îl aduce la Ipoteşti şi în toamna anului 1869 îl trimite la Viena, unde va cunoaşte pe Ioan Slavici. După o întoarcere în țară pleacă în 1872 la Berlin, ajutat de o bursă dată de *Junimea* şi va fi secretar la legația română. Va urma cursuri de filosofie.

Titu Maiorescu, devenit ministru, îl îndeamnă să-şi dea doctoratul spre a putea ocupa catedra de filosofie. Se întoarce la Iaşi şi în 1874 este numit director al Bibliotecii Centrale, în locul lui Samson Botnărescu, şi locuieşte la *Trei Ierarhi* într-o chilie. Maiorescu îl va numi revizor şcolar pentru județele Iaşi şi Vaslui. După un an rămâne fără serviciu şi este adăpostit de Ion Creangă. Va lucra la ziarul *Curierul de Iaşi*. Din 1877 este redactor la *Timpul* din Bucureşti. Aici va avea colegi pe I. L. Caragiale şi pe Ioan Slavici. Are o idilă cu Veronica Micle devenită văduvă, apoi cu Mite Kremnitz, care-i va traduce poeziile în germană. Data de 28 iunie 1883 pune capăt activității creatoare a poetului. Organizațiile subversive hotărâseră marginalizarea socială şi uciderea fizică a sa, pentru articolele politice publicate în ziarul *Timpul*. Eminescu era considerat unul din conducătorii Partidului Conservator, de aceea Titu Maiorescu spunea

despre Partidul Conservator: „Cei 10 capi ai lui şi al 11-lea, domnul Mihail Eminescu, redactor la ziarul *Timpul*". La 28 iunie 1883 Austro-Ungaria a rupt relaţiile diplomatice cu România, iar Germania ameninţa cu războiul prin Bismarck. Societatea „Carpaţi" era desfiinţată. A fost expulzat din ţară Emil Galli, directorul ziarului *Indépendance Roumaine*, a fost expulzat Zamfir C. Arbore, au fost devastate sediile unor societăţi care apărau interesele naţionale. S-a pornit un proces împotriva ardelenilor din România, fiindcă militau pentru independenţa Transilvaniei. De aceea Ioan Slavici a fost nevoit să plece la Sibiu, să conducă din 1884 ziarul *Tribuna*, să lupte pentru libertatea românilor. A fost de patru ori închis la Vaţ, aşa cum au fost închişi toţi din redacţia *Tribunei* din Sibiu. Toate aceste presiuni erau spre a-l sili pe Carol I să semneze tratatul secret de alianţă dintre România şi *Tripla Alianţă* alcătuită din Germania, Austro-Ungaria şi Italia. Aceasta însemna ca România să nu mai revendice Transilvania, Maramureşul, Crişana şi Banatul. Carol I a semnat acest tratat în septembrie 1883 şi clauzele lui au rămas secrete. Una din aceste clauze era ca, în caz de război, România să se alăture celor trei state. Altă clauză obliga România să-i primească pe evreii din Rusia, fiindcă tentativa lor de a-l răsturna pe ţar devenise cunoscută. Este ceea ce au făcut în 1917, prin evreii Troţki, Kerenski, Beria şi tot comitetul central bolşevic alcătuit din sionişti, ca toate comitetele centrale din ţările Europei de răsărit. De aceea Eminescu a fost îndepărtat de la conducerea ziarului *Timpul*, a fost arestat de opt ori, expulzat din ţară spre a nu mai participa la viaţa politică. S-a încercat de mai multe ori otrăvirea lui, dar, fiindcă a scăpat, s-a organizat asasinarea lui de către un agent deghizat în nebun, care l-a lovit cu un bolovan în cap. Isteria minciunilor pornită în 1883 s-a continuat până azi. Eminescu nu a fost bolnav, ci lovit, prigonit, ucis. De aceea când s-a întors de la Viena, a fost gonit din Bucureşti la Iaşi şi pe urma lui a fost trimis şeful Poliţiei Române, Radu Mihail. A fost permanent hăituit de spionii unguri. Eminescu Mihail a fost un erou naţional. Ediţiile poeziilor lui au fost „corectate" de Titu Maiorescu şi de toţi pseudocriticii literari. Asasinatul politic trebuia ascuns bine sub o tornadă de minciuni. Internarea lui la Viena, la Ober Dobling, era un fel de arest. După o călătorie prin Italia cu Chibici Râvneanu revine la Iaşi, predă la Şcoala Comercială, este bibliotecar la Biblioteca Centrală, pleacă la Mănăstirea Neamţ, apoi la Botoşani. Revine la Bucureşti. Colaborează la *Fântâna Blandusiei*. Moare la 15 iunie 1889 şi a fost îngropat la cimitirul Bellu din Bucureşti. (Vezi „Mihai Eminescu, victimă politică", *Jurnalul Naţional*, 14 ian. 2006)

Activitatea literară a lui Mihail Eminescu a fost împărţită în mai multe perioade, fiindcă există o diferenţă calitativă a creaţiei sale de la o perioadă la alta.

Perioada debutului şi a adolescenţei cuprinde poezii realizate sub influenţa celor de la 1848: „Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie", „La Heliade", „Horia", „Amorul unei marmure", „La o artistă", „Amicului F. I.", „La moartea principelui Ştirbey", „Numai poetul", care au o metrică, un vocabular, ritmuri şi rime specifice scriitorilor patruzecioptişti.

Perioada studiilor aduce o altă ideaţie, alte ritmuri, rime, teme: „Venere şi Madonă", „Epigonii", „Junii corupţi", „Mortua est", „Memento mori", „Mureşanu".

Perioada de la Iaşi este marcată de o creştere calitativă în sensul specificului naţional: „Călin – file din poveste”, „Făt Frumos din tei”, „Călin Nebunul”, „Strigoii”, „Miron şi frumoasa fără corp”, „Crăiasa din poveste”, „Lacul”, „Dorinţa”, „Povestea codrului”, „Povestea teiului”, „Peste vârfuri” şi cu accent social critic: „Împărat şi proletar”.

Perioada de la Bucureşti reprezintă punctul cel mai înalt al creaţiei sale. Acum va scrie: „Luceafărul”, cele cinci scrisori sau satire, „Kamadeva”, „Singurătate”, „Doina”, „Rugăciunea unui dac”, „O, rămâi”, „Revedere”, „Pe lângă plopii fără soţ”, „Şi dacă...”, „La steaua”, „Ce te legeni”, „Răsai asupra mea”, „Rugăciune”, „Tat, twam asi”, „Învierea”, „Odă – în metru antic”, „Mai am un singur dor”, „O, mamă...”, „Trecut-au anii”.

Din creaţia în proză a lui Eminescu remarcăm încercarea de roman „Geniu pustiu”, „Avatarii faraonului Tlà”, „Aur, mărire şi amor”, „Cezara”, „Sărmanul Dionis”, „Făt Frumos din lacrimă”.

Din încercările sale dramatice menţionăm: „Mira”, „Mureşanu” – tablou într-un act, „Decebal”, „Amor pierdut – Viaţă pierdută – Emmi”, „Bogdan Dragoş”, „Alexandru Lăpuşneanu”, „Grui Sânger”, „Cel din urmă Muşatin”, „Gogu tatii”.

2. *Epigonii*

Satira *Epigonii* pune în contrast trecutul literar glorios, „zilele de aur ale scripturilor române”, cu prezentul literar decăzut, „Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin”, lipsit de înălţimea idealurilor generaţiei de la 1848, „Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri”, de limba armonioasă, de frumuseţea mesajului naţional şi social („Şi de-aceea spusa voastră era sântă şi frumoasă”). În scrierile lor se comunica frumuseţea spirituală, „Căci de minţi era gândită, căci din inimi era scoasă”.

Compoziţia este romantică, fiindcă are la bază o antiteză. În prima parte se arată evoluţia poeziei române până la Vasile Alecsandri, iar în partea a doua se critică lipsa de mesaj, de har, de inspiraţie, de patriotism a poeţilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ca specie literară, este o meditaţie pe tema *poetul şi poezia*, utilizând ca punct de plecare *Lepturariul românesc*, al lui Aron Pumnul, elegia *Ieremiade*, de Schiller, în care acesta deplânge decăderea poeziei în Germania, şi *Die Epigonen*, al lui Karl Immerman, de unde ia titlul poeziei.

Imaginea evoluţiei literaturii române este realizată prin sintagme-modul, adică expresii poetice, alcătuite din metafore, ce definesc contribuţia unor scriitori mai puţin cunoscuţi: *Cichindeal gură de aur, Mumulean glas cu durere, Liră de argint, Sihleanu – Donici cuib de-nţelepciune.*

Scriitorii mai importanţi sunt evocaţi prin referire la o creaţie reprezentativă. Astfel, Anton Pann este evocat prin *Povestea vorbei,* Iancu Văcărescu prin *Primăvara amorului,* Ion Heliade Rădulescu prin poemul cosmogonic *Anatolida,* Cezar Bolliac prin poezia *Clăcaşul,* Grigore Alexandrescu prin elegia *Anul 1840,* Vasile Cârlova prin poezia *Marşul oştirii române,* Dimitrie Bolintineanu prin elegia *O fată tânără pe patul morţii,* Andrei Mureşanu prin poezia *Un răsunet,* Costache Negruzzi prin nuvela *Alexandru Lăpuşneanul.*

Pentru Vasile Alecsandri poetul are o preţuire deosebită, acordându-i trei strofe şi numindu-l *rege-al poeziei*. El este evocat prin aluzii la volumele: *Doine* („Ce din frunze îţi doineşte"), *Legende* („Vremea lui Ştefan cel Mare"), *Pasteluri* („Visul apelor adânce şi a stâncelor cărunte"), *Mărgăritărele* („Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe"), *Dridri* („*...*Când o cântă pe Dridri").

b) Conceptele de *poet* şi *poezie* alcătuiesc esenţa temei poeziei, care va fi mereu reluată de-a lungul celor şaptesprezece ani de creaţie literară.

Conceptul de poet – conştiinţă naţională este exprimat prin întreaga generaţie de la 1848 (*Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri*), iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe naţionale (*Şi de-aceea spusa voastră era sântă şi frumoasă*). Este un concept apropiat de estetica realistă.

Conceptul de erou romantic transfigurează poetul într-un înger (*Sufletul vostru: un înger*), iar poezia este o transfigurare a realităţii (*Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea*).

Conceptul de *catharsis* devine esenţa înţelegerii clasiciste a poetului, coborât din Parnasul poeziei: *Voi urmaţi cu răpejune cugetările regine, / Când plutind pe aripi sânte printre stelele senine, / Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergeţi*. El realizează un univers, conceput după un model clasic: *Ochiul vostru vedea-n lumea de icoane un palat*, adică idealizat.

Conceptul de *mimesis* înseamnă a vedea lumea ca pe o scenă, poetul este un actor, care joacă un rol, ca în estetica de factură barocă: *Măşti râzânde, puse bine, pe-un caracter inimic*, iar poezia este o dezvoltare a conceptului de lume, ca joc de factură barocă: *Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate*, o delectare.

Poetul respinge poezia retorică, goală, fără aspiraţii, fără sentimente: *Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri*, contrafăcută, regizată de convenţii sociale arbitrare: *O convenţie e totul; ce-i azi drept, mâne-i minciună*, pe care o pune în contrast cu poezia romantică autentică: *Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare, / Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare*.

Epigonii sunt urmaşii nedemni, poeţii contemporani cu Eminescu, care realizau o poezie minoră, intimistă, retorică, degradând-o până la maculatura de cea mai joasă calitate, aşa cum o criticase Maiorescu în *Direcţia nouă în poezia şi proza română.*

Este o meditaţie pe tema *poetul şi poezia*, dar şi pe tema *fortuna labilis*, aşa cum o putem remarca din versul final: *Toate-s praf ...* ***Lumea-i cum este*** *... şi ca dânsa suntem noi*. Această notă, de sceptică amărăciune venea din contactul sensibilităţii poetului cu o realitate socială dură, care-i rănea inima.

3. *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)*

Memento mori este o încercare de a realiza un poem sociogonic, pe tema *fortuna labilis,* într-o manieră romantică, fiindcă textul este încheiat, ca şi poemul *Împărat şi proletar,* cu enunţul *viaţa e vis*. Fiind realizat în anii, când poetul se găsea la studii la Viena şi gestaţia poemului *Împărat şi proletar* cunoştea varianta *Umbre pe pânza vremii,* ne dăm seama că *Împărat şi proletar* are aspectul unor secvenţe din acest amplu poem, aşa cum *Sara pe deal* este un fragment din *Eco.*

Subtitlul *Panorama deşertăciunilor* sugerează versetul din Ecleziastul: *Deşertăciune a deşertăciunilor, toate sunt deşertăciune*. Textul este mai mult un mod eminescian de a acumula, de a versifica istoria lumii, cam un fel de a ilustra „Sic transit gloria mundi". Destinul național este pus în contextul unei evoluții a societății omeneşti.

Prima secvență începe cu o enunțare a conceptului de lume ca vis: *Mergi tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri*, dar şi a conceptului de *fortuna labilis*, care sunt, ca într-o sonată, cele două motive: *Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite, / Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite...*. Această lume *Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină* este romantică, în timp ce dimensiunea realistă *Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci*.

Al doilea fragment este dedicat Babilonului şi civilizației sumeriene: *Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate / Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate*. Sunt evocate grădinile Semiramidei, ca una din cele şapte minuni ale lumii antice. Sunt evocate Sadarnapalul şi ospețele regale, dar din cetatea Ninive n-a rămas nimic, fiindcă deşertul i-a înghițit ruinele.

Al treilea fragment este dedicat Egiptului *Ca un vis al mării sfinte*, cu *piramidele-uriaşe*, cu *Racle ce încap în ele fantazia unui Scald*. În timp ce *Nilul doarme şi ies stelele din strungă,* apare regele *În haină de-aur roş şi pietre scumpe*, care deschide piramida ca *să vad-acolo tot trecutul*, ca în nuvela *Avatarii faraonului Tla.* Totul este dominat de motivul lumii ca vis: *Sufletul se-mbată-n visuri*, *Undele visează spume*, *Noaptea zeii se preîmblă în vestmintele lor dalbe / Ş-ale preoților cântec sună-n arfe de argint*, ca în *Ospățul lui Pentauri*, de Alexandru Macedonski. Magul priveşte *în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun* şi *A aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun*. El este *gard al răzbunării, a citit semnul întors. / Ş-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri / Astupând cu dânsu-oraşe, ca gigantice sicriuri*, pedepsind regii *pătați de crime*, preoțimea *desfrânată*, ginții̦le *efeminate*. Memphis rămâne însă o cetate de vis *Sub nisipul din pustie cufundat e un popor*, *unde-n săli lumină luce*, aşa cum găsim la Alexandru Macedonski, în *Noapte de decembrie*, o cetate din vise, Mecca.

Al patrulea fragment este dedicat Ierusalimului, Iordanului, unde *Pe Sion, templul Iehovei, o minune îl privim*. Sunt evocați poetul-rege David *Zdrobind arfa-i sunătoare de o marmură curată* şi fiul său, regele Solomon, care *cânta pe Împăratul în hlamidă de lumină*, încât *Soarele stetea pe ceruri auzind cântarea-i lină*. Păcatul însă îi pândeşte şi după el vine pedeapsa: *Dar venit-a judecata şi de sălcii plângătoare / Cântărețul îşi anină arfa lui tremurătoare*, încât: *Soarele priveşte galben peste-a morții lungă dramă*, fiindcă *Şi popor şi regi şi preoți îngropați-s sub ruine*.

Al cincilea fragment este al Greciei antice, care se naşte ca Afrodita, din spuma mării: *Astfel Grecia se naşte din întunecata mare*. De aceea *Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă*, în timp ce Satyr îşi stoarce-n gură *poamă neagră*, *Se strâmbă de râs şi-n fugă se dă vesel peste cap*. Eros *crenge lin îndoaie* şi face semn nimfelor, care *pier prin bolți de frunze, pe-un drum verde şi îngust...*, *Joe preschimbat în tânăr, cu imobili ochi sub gene, / Pândea umbra mlădioasă unei fete pământene*. Natura participă la această lume a mitului: *A fi râu e-o fericire,* fiindcă nimfele se lasă *Duse de obraznici unde cu glăscioare de*

argint, în timp ce *frunzele toate îşi comunică misteruri*. Este o exprimare a conceptului lumea ca mit, dominant în Grecia antică. Poetul mitic Orfeu stă cu *arfa sfărâmată*, disperat *Asculta cum vântu-nşală şi cum undele îl mint*. Dacă el *ar fi aruncat în caos arfa-i de cântări îmflată, / Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată, / Ar fi curs în văi eterne, ...* Dar el şi-a aruncat harfa în mare şi de aceea marea cântă a Greciei durere: *De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere, / În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere*.

Al şaselea fragment este o apologie a gloriei Romei antice, cu împărați *stând pe tron cu trepte multe*, care au *Fruntea-ncinsă în luceferi*, fiindcă *Cesarii-mpart pământul în Senatul cel de regi*. Gloria Romei este evocată *Pe sub arcuri triumfale trece mândru-nvingătorul*, în timp ce *la carul lui de aur*, *Regii țărilor învinse gem cu greu trăgând în jug.*

Gloria este umbrită de Neron, împăratul nebun, care a dat foc Romei, ca să vadă cum arde Troia: *şi din frunte-i cântă Neron ... cântul Troiei funerar*.

Al şaptelea fragment este al Daciei, ca o grădină cu *dumbrăvi de aur*, *codri de argint, păduri de aramă*, palatul Dochiei, *păduri de flori*. Mitul Sfânta Lună este dezvoltat într-o imagine antropomorfă: *O regina jună, blondă şi cu brațe de argint*, cu *Ochii ei cei mari albaştri*. Mitul Stelelor-Logostele din versul: *Stelele în cârduri blonde pe regină o urmează* are valorile din poezia populară *Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină, / Alt rai s-adânceşte mândru într-al fluviului fund*. De aici conexiunea cu mitul Sfintelor Ape, între care Dunărea este *fluviul care taie infinit-acea grădină*. De aceea *Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane*. Mitul Pasărea Măiastră apare în versul: *Zâna Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră*, iar mitul cu zâna din dafin devine: *Din copaci ies zâne mândre, de-mpărat frumoase fete*. Zâna Dochia călătoreşte într-o barcă, trasă de lebede până la poarta soarelui, la *Zeii Daciei*. Motivul cornului din creația lui Eminescu este o sugerare a lor: *Câteodată-un corn de aur ei răsună-n depărtare*. Mitul Sfântul Soare şi mitul Sfânta Lună sunt reprezentări antropomorfe: *Luna, zâna Daciei, vine la a zeilor serbare; / Soarele, copil de aur al albastrei sfintei mări,* împletite cu mitul Sfintele Ape. Este descrisă chiar o împărăție a Sfântului Soare, cu dumbrăvi, *cu rodii de-aur,* cu *fluvii de briliant*, cu aer *de diamant*, unde stau *a soarelui copile*. Motivul mănăstirii lunii apare ca o componentă a grădinii raiului, unde vin, după moarte, sufletele viteze ale eroilor Daciei.

Fragmentul opt este al războiului dintre daci şi romani. Ca în epopeile antice, lupta se dă în cer, între zeii Daciei şi ai Romei, iar pe pământ – între armata dacă, condusă de Decebal, şi *ostaşii Romei*: *Lupta-i crudă, lungă, aspră*. Joe, adică Zeus, se confruntă cu Zamolxis: *C-o strigare rece Joe fulgerul i-nfige-n coaste* şi-l răneşte. Rănirea lui duce la retragerea zeilor daci din luptă şi ei sunt, la rândul lor, răniți de *ploaia de săgeți*. Apar imagini şi expresii, care se vor relua în *Scrisoarea III,* în tabloul luptei de la Rovine. Imaginea lui Traian, care contemplă cortegiul Cezarilor trecând spre Apus, se regăseşte în imaginea regelui Lear, din *Împărat şi proletar.* Sunt descrise moartea conducătorilor daci, care iau otravă, precum şi blestemul lui Decebal, când proroceşte migrațiunea popoarelor şi distrugerea Imperiului Roman.

Al nouălea fragment este al zeilor nordici, care în Valhala hotărăsc căderea Romei sub valurile migratoare, venite din nord: *Odin stă-n frunte – cu părul de*

ninsoare încărcat; / Acolo decid ei moartea Romei şi o scriu în rune. Suliţa lui Odin, însă, *se preface-n d-aur cruce*, Odin moare în faţa Romei şi *Tibrul este a Credinţei lui sicriu*.

Poemul se încheie cu al zecelea fragment, care se apropie mult de *Împărat şi proletar,* fiindcă este evocată Revoluţia Franceză de la 1789, prin căderea Bastiliei, cu Robespierre, cu Napoleon, când preia puterea printr-o lovitură de stat şi însângerează Europa. El este văzut, *Exilat în stânce sure şi-n titanica-i gândire*. Poetul meditează la condiţia omului de geniu, ca prototip ideal: *Vai! în van se luptă firea-mi să-nţeleagă a ta fire!*. Întrebările poetului rămân fără răspuns: *Cum eşti tu nimeni n-o ştie*. Cum va fi sfârşitul acestei lumi: *Soarele divin ce-apune varsă ultimile-i raze,* iar locul său îl ia *oceanul de-ntuneric.*

Finalul este o adâncire a temei *fortuna labilis*: *La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură,* dar, în acelaşi timp, o împletire cu tema *lumea ca vis*, fiindcă *viaţa este vis*. Deci finalul este identic ca în *Împărat şi proletar*. Toate tablourile sunt, de fapt, *umbre pe pânza vremii*.

Valoarea poemului este de nivel expresiv, prin sintagme poetice ca: *Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur, a stelelor ninsoare, ies stelele din strungă, oglinda lui de aur*. Nivelul productiv este realizat prin cele zece tablouri, care încearcă să trateze tema istoriei. Motivele de *fortuna labilis* şi *lumea ca vis* sunt elemente de nivel inventiv, care, alături de mitologia naţională, se împletesc cu *specificul naţional*. Textul rămâne nefinisat, nepublicat, Eminescu fiind nemulţumit de valoarea sa. Unele expresii ca: *şiruri lungi de bătălie, ploaie de săgeţi le toarnă* le vom regăsi în *Scrisoarea III, Adâncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din părete* va fi reluată în *Sărmanul Dionis*, *turnuri negre, furtuna ... în ea se scaldă* în *Împărat şi proletar.* Poemul aparţine unei perioade de acumulări cantitative, urmând ca saltul calitativ să fie realizat mai târziu.

4. *Împărat şi proletar*

a) *Împărat şi proletar* sintetizează principalele tendinţe ideologice ale epocii, modul în care poetul devine militant social, participant la marile confruntări de idei, realizând o poezie socială, angajată, ca ecou al evenimentelor sociale, ca emanaţie a conştiinţei sociale.

Ideile lui Proudhon generează sindicalismul revoluţionar, care lupta pentru drepturi economice, dar şi social-politice, culminând cu instaurarea primului stat socialist, Comuna din Paris. Expresiile lui Proudhon *statul este anarhie, proprietatea este furt* devin, în textul eminescian, *Minciuni şi fraze-i totul ce statele susţine, prin bunuri ce furară,* iar expresia sa *forţele colective* devine *batalioane a plebei proletare*. Aspectul juridic şi moral specific gândirii lui Proudhon este reluat mereu: *cercul lor de legi, Ei îngrădiţi de lege ..., Iar legi sunt pentru voi* spre a sublinia caracterul de clasă al justiţiei. Distrugerea artei, care încorpora idei incompatibile cu idealurile proletare, de fapt iluministe, ateiste *(Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice)*, se găsea într-o profundă concordanţă cu anarhismul proudhonist. Desfiinţarea statului era de aceea primul şi ultimul act al revoluţiei: *Zdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă, Sfărmaţi tot ce arată mândrie şi avere*, era modul de a transforma lumea creştină într-o lume satanică. Chiar soluţia din final, aparent romantică, de a se construi gigantici piramide, era nu numai utopică, dar şi în esenţă satanică,

fiindcă viza reîntoarcerea la „vremile aurite” ale idolilor, în care spiritele malefice erau preamărite. Eminescu era la o vârstă când nu înțelegea adevărul şi că prin cunoaştere nu se mântuieşte.

b) Ideile lui Ludwig Feuerbach, din *Esența creştinismului,* sunt convergente pe această linie ateistă, susținând că: *morți sunt cei muriți, Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea*. De aceea lupta socială, care are ca scop schimbarea relațiilor de producție şi a modului de producție, trebuie împletită cu lupta ideologică de a restructura modul de a gândi al oamenilor, creştin, religios, cu un model ateu, cu o pseudoreligie, fiindcă aceasta este cauza contradicțiilor sociale. Această pseudolege ateistă a unității şi luptei contrariilor este văzută ca esența misterelor lumii: *a vieții crudă taină*.

Ideile lui Arthur Schopenhauer, din *Lumea ca voință şi reprezentare* şi din *Aforisme,* influențează gândirea în formare a lui Eminescu. Egoismul, cauza tuturor relelor în concepția lui Schopenhauer, devine în versul eminescian: *Al lumii-ntregul sâmbur, dorința-i şi mărirea*. El se exprimă prin voința de a trăi, dar această strădanie spre mai bine este zadarnică: *În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină*. Găsim aici şi conceptul de lume ca vis: *Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi*, iluzie care ia sfârşit odată cu moartea *(Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte)* şi-l determină pe poet la o meditație pe motivul *fortuna labilis*. Conceptul este înțeles ca hazard: *Zvârlire hazardată, cum pomu-n înflorire* şi determină fiecărui om un alt rol *Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat*, de unde şi titlul poeziei.

Ideile iluministe predomină în tabloul al doilea şi sunt preluate de Eminescu în timpul studiilor la Viena, în forma reformistă iosefinistă. Conceptele de egalitate, fraternitate *(Egală fiecare, şi să trăim ca frați,)*, poporul suveran – prezent în tabloul trei sub forma Comunei din Paris – contrastează cu imaginea iluminist-iosefinistă a monarhului iluminat, în tabloul doi: *Cezarul trece palid, în gânduri adâncit*. El ştie tot, înțelege tot, dar nu poate să facă nimic: *Zâmbirea lui deşteaptă, adâncă şi tăcută, / Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti*, fiindcă *Nedreptul şi minciuna al lumii duce frâu*.

Cele patru tendințe ideologice sintetizează lupta ideologică, socială, politică, constituind aluviuni în gândirea poetului.

c) Tema poemului o formează meditația pe tema destinului şi pe conceptul de lume ca vis.

Ideea este că taina vieții nu poate fi cunoscută: *În multe forme-apare a vieții crudă taină, / Pe toți ea îi înşală, la nime se distaină.*

Compoziția este romantică, fiindcă este construită pe antiteză din patru tablouri, care se echilibrează potrivit unui model clasicist.

Subiectul îl formează discutarea conceptelor ideologice, care circulau la sfârşitul secolului trecut în Europa.

În primul tablou avem imaginea unei „taverne mohorâte”, în care un proletar ține un discurs, axat pe idei proudhoniste. Este realizată o antiteză între lumea celor bogați: *Cei tari se îngrădiră / Cu-averea şi mărirea în cercul lor de legi*, care petrec: *Unii plini de plăcere petrec a lor viață, / Trec zilele voioase şi orele surâd. / În cupe vin de ambră – iarna grădini, verdeață, / Vara petreceri, Alpii cu frunțile de gheață* şi lumea celor săraci. Aceştia nu au decât dreptul la muncă: *Munca, din care dânşii se-mbată în plăceri, / Robia viața toată, lacrimi pe-o*

neagră pâne. De aceea el îndeamnă la revoluție: *Zdrobiți orânduiala cea crudă şi nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri şi bogați!*. Soluția din final este utopică, nu pe linia socialismului utopic, a construirii unei societăți mai bune, ci o reîntoarcere la lumea păgână a mitelor albastre, sintetizată de simbolul *gigantici piramide*.

Tabloul al doilea ne aduce imaginea promenadei Cezarului într-un faeton de gală, pe malurile Senei. Este o imagine a monarhiei iluministe iosefiniste, opusă iluminismului revoluționar al Comunei din Paris.

Tabloul al treilea sugerează, prin imagini romantice, căderea Comunei din Paris: *Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă, / Turnuri ca facle negre trăsnesc arzând în vânt*. Ideile revoluționare au devenit o realitate socială: *Suiți pe baricade de bulgări de granit, / Se mişc batalioane a plebei proletare, / Cu cuşme frigiene şi arme lucitoare*. Idealurile socialismului utopic sunt sugerate de simbolul steagului roşu: *Căci flamura cea roşă cu umbra-i de dreptate / Sfințeşte-a ta viață de tină şi păcate*. Înşelarea socialismului utopic o va plăti scump.

Tabloul al patrulea sugerează meditația Cezarului pe malul mării. Este vorba de Napoleon al III-lea, care pierde în războiul franco-prusac țara, aşa cum regele Lear îşi pierde regatul, în piesa lui Shakespeare: *Trecea cu barba albă – pe fruntea-ntunecată / Cununa cea de paie îi atârna uscată – / Moşneagul rege Lear.* Conceptul de lume ca vis: *Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi* este turnat într-o metonimie, care inversează valorile. Sensul vieții pământeşti este dobândirea vieții eterne în rai, nu a morții eterne a păcătoşilor ce se duc la osândă.

d) Caracterul romantic se exprimă prin eroi excepționali, ca Cezarul, în împrejurări excepționale, cum a fost Comuna din Paris. Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă: *– e ură şi turbare / În ochii lor cei negri, adânci şi desperați*. Este cultivat fantasticul prin imaginea regelui Lear şi a corăbiilor de lemn. Se sugerează o evaziune în lumea mitului: *Ce mitele albastre ni le şoptesc ades*. Antiteza din titlu şi compoziție determină o alternare continuă a planurilor vieții clasei dominante cu cea a săracilor. Avem şi o antiteză ideologică între ideile lui Proudhon cu cele iluministe, sau ale lui Schopenhauer. Finalul arată o aderare a poetului la poziția lui Schopenhauer. Avem şi un contrast cromatic: *ca marmura de albe, turnuri ca facle negre, aerul cel roşu, flamura cea roşă*. Romantică este şi respingerea idealului de frumos clasic, reprezentat de imaginea Venerei.

e) Caracterul realist al poeziei este exprimat prin tipul agitatorului în împrejurări tipice ca taverna mohorâtă, revoluția proletară. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, războiul franco-prusac, Comuna din Paris, exilul lui Napoleon al III-lea. Critica societății, a instituțiilor şi moravurilor dă sens mesajului. Este subliniat caracterul de clasă al statului, armatei, justiției ca forme de exprimare a ideologiei iluministe, burgheze. Scientismul este prezent prin felul în care este realizată confruntarea ideologiilor epocii.

Elementele de baroc le găsim sugerate prin imaginea regelui Lear, ca alienat, care joacă un rol, ca şi Cezarul, sau prin conceptul de *fortuna labilis*. Sunt prezente precaritatea social-istorică şi compensarea ei prin strălucirea

spirituală a Cezarului, ca imagine a eului poetic în evoluție spre conştiinţa de sine. Se gigantizează proporțiile: *gigantici piramide*, se cultivă clarobscurul *taverna mohorâtă*, grotescul *cununa cea de paie* ca procedee de tip baroc.

5. *Scrisoarea I*

a) *Scrisoarea I* este o sinteză a temelor universului eminescian: natura, iubirea, mitul, istoria, omul şi societatea, poetul şi poezia, conştiinţa şi materia.

Textul are o compoziție modernă, secvențială, în care temele şi motivele, ideile şi miturile se întrepătrund, ceea ce dă textului o structură complexă. Formal este o epistolă, prin conținut este o meditație, prin spiritul critic – o satiră, în secvența a treia – un imn, prin problematică, fire narative şi prototipuri umane este un poem.

Prima secvență aduce un tablou romantic, nocturn, dominat de simbolul lunii, care sugerează conştiinţa universală, principiul feminin, şi are rolul de a transfigura realitatea: *Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!*. Temele se derulează interferându-se. Tema *omul şi societatea* este dezvoltată printr-o suită de litote: *microscopice popoare, muşti de-o zi, muşuroaie de furnici, lume mică ce se măsură cu cotul*, imagini care au drept numitor comun conceptul de *fortuna labilis*. De aici o interferență cu motivul viața şi moartea: *Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric se arată.* Conceptul de lume ca vis îl găsim sintetizat în versul: *Căci e vis al neființii universul cel himeric*.

Secvența a doua a textului dezvoltă tema *omul şi societatea*, prezentând câteva prototipuri umane:

– parazitul *(Unul caută-n oglindă de-şi buclează al său păr)*
– filosoful *(Altul caută în lume şi în vreme adevăr)*
– negustorul *(Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii)*
– regele *(Vezi pe-un rege ce-mpânzeşte globu-n planuri pe un veac)*
– săracul *(Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac)*
– geniul *(Iar colo bătrânul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate)*, care este centrul universului, fiindcă în el stă spiritul, care generează şi susține lumea *(Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr)*. El devine atotputernic, fiindcă nu are niciun obstacol. Conştiinţa universală este penetrată de cel ce are Cunoaşterea, care-l integrează în Sinele suprem (vezi *Bhagavad–Gita*). De aceea *Universul fără margini e în degetul lui mic*.

b) *Scrisoarea I* este o meditație pe tema *fortuna labilis,* exprimată deplin prin versuri ca: *Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morții*. Este tema care generează secvențele de început şi de sfârşit, concentrate pe simbolul luna, sugerând mitul Sfânta Lună. Influențat de gândirea indiană, Eminescu meditează asupra sensului vieții. Concluziile acestei dezbateri lăuntrice sunt clar enunțate ca în *Ta twam asi.* Sensul vieții este aflarea adevărului, aşa cum vom găsi formulată această întrebare în poezia *Criticilor mei: Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?*

Scrisoarea I este şi o meditație pe tema *poetul şi poezia*, fiindcă aşa cum în *Upanişade*, *Vede*, *Bhagavad-Gita* sunt sintetizate problemele fundamentale ale vieții şi universului, tot astfel Eminescu ar dori să ajungă **Poetul** arhetipal, ipostază a conştiinţei universale, iar poezia să devină arhetipală, adică să

conțină acele *„mantra”*, formulele sacre fundamentale, prin care s-a generat lumea, prin care omul poate penetra conştiința universală. De aceea laudele pentru omul de geniu nu sunt un scop, fiindcă, dacă a ajuns să aibă **Cunoaşterea**, spiritul se descătuşează de iluzia vieții (maya), de vălul aparențelor, creat de demonul Mara. Lumea, realitatea senzorială, cunoaşterea relativă prin simțuri trebuiesc integral părăsite, fiindcă, fără această **renunțare**, spiritul nu poate înțelege jocul subtil, prin care natura reține spiritul: *De a vieții lor enigmă îi vedem pe toți munciți*.

De aici drumul Cunoaşterii se deschide: *În prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte*. El, Cunoscătorul, omul de geniu, trebuie să afle că adevărata valoare se impune după moartea sa, prin faptul că ea conține adevăratele lumini. Poezia este, deci, un mesaj esențial, rostit de cel care are Cunoaşterea revelată, aşa cum vor dori să-l formuleze poeții expresionişti de mai târziu.

Această Cunoaştere fundamentală este că, după momentul morții, sufletul omului merge pe una din cele două căi, în concepția indiană. Calea strămoşilor, care duce spre Lună, a reîncarnărilor – Samsara – spiritul se va reîntoarce spre a încerca într-o altă viață eliberarea. Calea luminii, a soarelui, este dată spiritului, care, având Cunoaşterea, se eliberează, fiindcă ştie formula, mantra, pe care trebuie s-o rostească, când va fi întrebat de Sinele Suprem: Cine eşti tu? Răspunsul este *Tat twam asi* – Eu sunt Tu (sau Acesta eşti Tu), adică esența legii identității, prin care se realizează contopirea în conştiința universală, pierderea identității eului. De aceea, în *Bhagavad-Gita*, Krisna îi descoperă discipolului să nu spună niciodată **eu.**

Sensul poeziei, valoarea cunoaşterii şi a vieții, a poetului şi a filosofiei este pierderea identității eului. În creştinism, cele două căi de după moarte sunt Calea prin vămi, când sufletul nu este spovedit şi împărtăşit, Calea luminată, când sufletul este dus de îngeri direct în fața Domnului Iisus Hristos. Mântuirea se face prin Domnul Iisus Hristos, prin sacrificiul de sine al Mântuitorului. Nimeni nu poate intra în Împărăția dată de Tatăl Fiului Său decât prin Sfintele Taine. De aceea Ortodoxia este calea cea dreaptă, Calea Adevărului, a adevăratei credințe. Drumul spre acest adevăr îl reflectă, în esență, întreaga poezie a lui Eminescu.

6. *Scrisoarea III*

Satira *Scrisoarea III* aduce tot o abordare romantică a contradicției dintre trecutul glorios şi prezentul decăzut. Mesajul ei este afirmarea conştiinței naționale prin lupta pentru apărarea ființei naționale.

Compoziția este romantică, fiindcă se bazează pe o antiteză, însă este alcătuită din patru tablouri, după un model clasicist.

Primul tablou este format din mai multe secvențe.

Secvența întâi este visul unui sultan, care vede cum luna se coboară sub formă de fecioară şi-i propune o însoțire simbolică:

– Las' să leg a mea viață de a ta ... În brațu-mi vino,
Şi durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o ...

Este o împlinire a unui destin prestabilit, care nu poate fi schimbat:

Scris în cartea vieții este şi de veacuri şi de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele.

Sensul acestei însoţiri este apariţia şi expansiunea islamismului, aşa cum este sugerat în cel de al doilea vis prin simbolul arborelui, aşa cum şi creştinismul este simbolizat prin arborele ieşit din Iesei, Mlădiţa cea Sfântă, Domnul Iisus Hristos:

Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care creşte într-o clipă ca în veacuri, mereu creşte.

Umbra arborelui se întinde peste Europa, Asia şi Africa. În frunzişul său se auzeau strigăte de bătălie, invocarea lui Allah şi frunzele se îndoaie deasupra *Romei nouă*, adică a Bizanţului. Trezit din somn, sultanul o vede pe frumoasa Malcatun, atribuie acest vis prorocului islamic Mahomet şi îl interpretează ca prevestind expansiunea Imperiului Otoman. Visul devine realitate şi armatele turceşti ajung la Dunăre.

Al doilea tablou este al bătăliei de la Rovine, dintre Mircea cel Bătrân şi Baiazid. Poetul imaginează un dialog între cei doi conducători militari. Baiazid este orgolios, violent, lăudăros şi evocă victoriile sale asupra armatelor Europei. Pentru a-şi satisface acest orgoliu, nu a pregetat să provoace moartea a sute de mii de oameni. Mircea reprezintă poporul român, este calm, curajos, respectă legea ospitalităţii, este demn, patriot: *N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!* Mesajul concentrat în aceste versuri este patriotic, afectiv şi deci romantic.

Momentul luptei este plin de mişcare şi ilustrează parcă ideile lui Titu Maiorescu din condiţia ideală a poeziei. Pentru a sugera mişcarea ideilor poetice, a violenţei luptei, el foloseşte multe verbe, metafore, simboluri, comparaţii, hiperbole, repetiţii, epitete, realizând un text dens, de o mare forţă expresivă, tocmai pentru a arăta forţa sentimentului de dragoste faţă de ţară a străbunilor.

Tabloul următor este al taberei române de după bătălie, unde unul din *fiii falnicului Domn* scrie *o carte,* adică o scrisoare, în stil popular: *S-o trimiţă dragei sale, de la Argeş mai departe.*

În partea a doua avem o satiră virulentă la adresa societăţii contemporane, în centrul căreia stă demagogul politic – liberalul – ca prototip al arivistului:

Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget,
Negru, cocoşat şi lacom, un isvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri.

Se poate face o paralelă la ariviştii lui I.L.Caragiale, din piesa *O scrisoare pierdută,* fie la Caţavencu, fie la Agamiţă Dandanache *grecotei cu nas subţire*, pocitura cu *bulbucaţii ochi de broască*. Demagogia patriotardă a parlamentarilor corupţi: *Dintr-aceştia ţara noastră îşi alege astăzi solii!*, ca să legifereze abuzul: *Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie,* este de-o actualitate evidentă, fiindcă *...fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii, / Bâlbâiţi cu gura strâmbă sunt stăpânii astei naţii!*

Soluţia din final este romantică. Poetul îl cheamă pe Vlad Ţepeş să-i adune pe aceşti arivişti corupţi, venali, ipocriţi, mincinoşi, trădători *în două temniţi large,* ca să încapă toţi şi să le dea foc.

b) *Scrisoarea III* este o sinteză de romantism, realism şi clasicism. Caracterul romantic este exprimat prin temă, prin compoziţie, prin structura

excepțională a eroilor Mircea şi Baiazid, prin împrejurarea excepțională a luptei de la Rovine, prin structura afectivă a eroilor (Mircea – patriotism, Baiazid – ură), prin versificația populară a scrisorii fiului de domn, prin folosirea antitezei, prin evaziunea în vis, prefigurând evoluția islamismului, prin evaziunea poetului în trecutul istoric, când realitatea Războiului de Independență era tot atât de eroică.

Caracterul realist constă în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică, în spiritul critic, ceea ce l-a determinat pe criticul Garabet Ibrăileanu să-l considere pe Mihail Eminescu o culme a spiritului critic în Moldova (Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*), comparându-l cu I.L.Caragiale.

Elementele clasice sunt reprezentate de valoarea general-umană a eroilor (Mircea este patriotul, Baiazid – cuceritorul, demagogul – arivistul), care au valoare de prototipuri. Satira este o specie clasică, ca şi scrisoarea. Apoi eroii sunt luați din viața claselor dominante, iar stilul folosit de Mihail Eminescu este înalt, aşa cum remarca Titu Maiorescu. Textul are un scop moralizator, deci clasic.

c) *Scrisoarea III* este un model al stilului eminescian, care se caracterizează prin claritate, acuratețe, concizie, conceptualizare, funcționalitatea figurilor de stil, expresivitate, modele creative romantice, sintagme-modul, adică unice, cuvinte-modul care au sensuri noi, muzicalitate, rime rare, aliterații, asonanțe, repetiții, interogații retorice, dialoguri.

Cel mai încărcat de podoabe stilistice este fragmentul bătăliei de la Rovine, unde avem o adevărată tornadă de mijloace artistice:

– epitete: *poala... verde, capete pletoase, negrului pământ, caii sălbateci, flamura verde, zid înalt, mare turburată.*

– comparații: *ca nouri de aramă, ca ropotul de grindeni, ca vijelia, ca şi crivățul şi gerul, ca un zid, ca potop, ca o mare*.

– metafore: *călăreții... roiesc*, *după un semn*, *nouri de aramă*, *săgețile în valuri ... se toarnă, grindin-oțelită, large uliți*.

– hiperbole: *câtă frunză câtă iarbă, înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi*.

– metonimii: *codrul clocoti ... de arme şi de bucium, coifuri lucitoare ies, pe copite iau în fugă fața negrului pământ, lănci scânteie, arcuri se întind, urlă câmpul, şi de tropot şi de strigăt, umbra morții se întinde, se clatină ... şiruri, săgețile ... şuieră, se năruie tot cerul, calcă totul în picioare, durduind soseau călării, se-mprăştie a duşmanilor şiraguri, veneau a țării steaguri, păgânătatea e ca pleava vânturată, orizonu-ntunecându-l vin săgeți.*

– repetiții: *care vine, vine, vine; tot mai mare şi mai mare*.

– simboluri: *flamura verde, a țării steaguri, după un semn*.

– aliterații: *codrul clocoti, vâjâind ca vijelia, plesnetul de ploaie.*

Preponderența metonimiilor, a rimelor rare, a ritmurilor alternante, a metaforelor, care dau relief ideilor, exprimă, de fapt, vigoarea spiritului eminescian. Ritmul cristalizează ideea poetică, de aceea continua alternanță şi marea varietate a ritmurilor utilizate de Eminescu dau conturul timbrului unic, care, aşa cum arăta Garabet Ibrăileanu, este o trăsătură fundamentală a originalității actului de creație.

Prin spiritul critic, prin structura narativă, prin prototipurile create, *Scrisoarea III* poate fi interpretată şi ca un poem de factură realistă.

7. *Sara pe deal*

a) *Sara pe deal* este o idilă, în care, pe fondul afectiv, creat de sentimentul naturii, se constituie şi se amplifică sentimentul iubirii, pe măsură ce corelativul său, adică sentimentul de tristețe, scade. Starea de poezie este creată prin expresiile: *buciumul sună cu jale*, *apele plâng*, care, prin sugestiile lor, prin iradierea celui mai puternic sentiment, adică melancolia, angajează pe cititor în perceperea afectivă a imaginilor vizuale şi auditive: *Turmele-l urc, stele le scapără-n cale, / Apele plâng, clar isvorând în fântâne*, din care iradiază sentimentul naturii.

Corespondența dintre conştiința universală, exprimată prin simbolul *luna,* şi conştiința individuală, exprimată prin simbolul *ochi***,** are la bază principiul feminin, în dimensiunea căruia iubita şi luna sunt ipostaze: *Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară, / Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*. În *Upanişade* luna este ochiul stâng al conştiinței universale, iar ochii sunt definiți ca nişte zei. De aceea mişcarea ochilor în microcosmos echivalează cu mişcarea lunii în macrocosmos. Aceeaşi analogie o găsim între simbolurile *stele* şi *gânduri***,** spre a defini modul în care se naşte sentimentul iubirii: *Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină*. Este modelul constelat al gândirii poetice (*Stelele nasc umezi pe bolta senină*), aşa cum îl vom găsi cristalizat în *Luceafărul.*

Imaginile din catrenele 3 şi 4 sunt alcătuite prin metonimii şi simboluri: *Nourii curg, raze-a lor şiruri despică*, care au în structura lor conceptul de *panta rhei*. Imaginile simbolice şi auditive din versul: *Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână* sugerează conceptul de armonie şi echilibru prin simbolul *cumpăna* şi conceptul de conştiință prin simbolul *fântâna***.** Conceptul de armonie va fi reluat prin simbolul *fluiere*, care intră în alcătuirea sintagmei-modul *fluiere murmură-n stână* şi este, în acelaşi timp, o metonimie, fiindcă substituie omul care cântă. Fondul afectiv, generat de aceste imagini, se concentrează în versul: *Clopotul vechi împle cu glasul lui sara* şi se sublimează, devenind iubire: *Sufletul meu arde-n iubire ca para*. Sentimentul de iubire, raportat la iubită, este static: *m-aştepți tu pe mine*, fiindcă principiul feminin este pasiv; raportat la poet, el este dinamic, fiindcă principiul masculin este activ: *pasu-mi spre tine grăbeşte*. Iubirea determină unirea dintre poetul arhetip, construit pe principiul masculin, şi iubita, construită ca ipostază a principiului feminin: *sta-vom noi noaptea întreagă*. Pronumele personal *noi* devine cuvânt-cheie, fiindcă în el se concentrează sensul sentimentului de iubire, care uneşte. Actul este arhetipal, fiindcă iubita este natura, este luna, este principiul feminin, iar poetul este principiul masculin, spiritul, centru al universului, Făt-Frumos, Sfântul Soare, sugerat ca mit într-o devenire, care se va desăvârşi în Luceafărul. Sentimentul de iubire are o ascensiune nuanțată, gradată. Raportat la iubită, este „aşteptare” şi „căutare”, „dor” şi „gânduri” *(Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină),* iar raportat la poet, devine „foc” *(Sufletul meu arde-n iubire ca para)*, aşa cum Luceafărul vine la fata de împărat: *scăldat în foc de soare*. Se sugerează miturile Sfântul Soare şi Sfânta Lună în ipostazele antropomorfe poetul şi iubita. Unitatea lor generează echilibrul cosmic, sugerat de simbolul *cumpăna*, de

unde o anume înțelegere legică, de ridicare la nivel de conştiință, de comuniune între om şi univers.

b) Caracterul filosofic este exprimat prin conceptele, principiile, legile, simbolurile sugerate prin context. Astfel, conceptul de *panta rhei* devine *Nourii curg...*, *Luna...trece...*; conceptul de *fortuna labilis* este sugerat de simbolul *frunza: Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*. Sensul vieții este sugerat de simbolurile *toaca* şi *clopotul,* într-o corespondență arhetipală (clopotul–sufletul, luna–ochii, stele–gânduri), dar şi de corespondențe mai puțin vizibile *(vom adormi, satul în vale-amuțeşte, apele plâng, buciumul sună cu jale)*. Conceptul de *catharsis* este sugerat de versul: *Sufletul meu arde-n iubire ca para*, în timp ce conceptul de *mimesis* este sugerat de imitarea mişcării lunii prin mişcarea ochilor de către iubită. Conceptul de armonie şi echilibru, sugerat de simbolurile: *buciumul, fluiere, cumpăna, clopotul, toaca*, este o trăsătură clasică, dar şi filosofică, ca şi celelalte concepte discutate până acum: *panta rhei, fortuna labilis, catharsis, mimesis.*

Conceptul de conştiință, sugerat de simbolul *fântâna (Apele plâng, clar isvorând în fântâne)*, este amplificat prin asocierea stelelor care: *nasc umezi pe bolta senină*, aşa cum răsar gândurile: *fruntea de gânduri ți-e plină*. Se sugerează modelul constelat al gândirii poetului ca model al conştiinței creatoare.

Ritmul este viața. Universul se recreează mereu, este viu, are o continuă metamorfoză, de aceea este firească prezența principiilor primordiale: *apa (apele plâng)*, *focul (arde ca para)*, *pământul (deal)*, *aerul (vânt)*. Ele alcătuiesc, împreună cu poetul, principiul masculin, iubita – principiul feminin, un context arhetipal fundamental, care potențează textul. Sunt sugerate şi principiile kantiene *timpul* şi *spațiul (Sara pe deal).*

Caracterul filosofic este amplu dezvoltat de textul poeziei *Ecó,* din care *Sara pe deal* este un fragment. În ea se concentrează un cântec al cântecului pentru *Regina albelor nopții regine*, un lied în care *Amestecă-n vorbe de miere, / Durere*, ca o pledoarie pentru estetica romantică, unde a aderat poetul. Intenția lui Eminescu a fost să exprime, prin această idilă, un cântec al poeziei, ceea ce argumentează satisfăcător interpretarea ei ca o *ars poetica*, adică o poezie în care se exprimă programul estetic al autorului.

c) *Sara pe deal* este o *ars poetica* şi conține modelul estetic eminescian romantic, cu elemente de clasicism, realism, baroc, sintetizate în conceptele-cheie ale acestor programe estetice.

Structura romantică este iradiată prin conceptul de lume ca univers al afectului, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentele de iubire, tristețe, dragoste față de natură. Avem şi o sugerare a miturilor populare: Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele-Logostele, Sfintele Ape, Arborele Sacru, ca mod al romanticilor de a prețui folclorul şi a realiza specificul național.

Contextul poeziei *Ecó,* din care face parte *Sara pe deal,* este romantic, fiindcă eroii sunt excepționali, în împrejurări excepționale arhetipale.

Elementele clasice sunt sugerate de caracterul general-uman al eroilor, de conceptele clasice: *panta rhei, fortuna labilis, catharsis, mimesis, armonie şi echilibru,* ultimul fiind conceptul-cheie al acestei structuri filosofice, raționaliste.

Elementele realiste sunt sugerate de faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea socială: *Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp*. Avem sugerată prezenţa omului prin *„buciumul sună cu jale", fluiere murmură-n stână, toaca răsună, casele-n lună ridică*. Elementele filosofice se integrează în trăsătura scientistă a realismului.

Simbolurile, care sugerează corespondenţa om–univers (clopotul–sufletul, luna–ochii, stele–gânduri), aduc prefigurări de estetică simbolistă. Se poate discuta chiar de o tehnică de simboluri centrale. Salcâmul sugerează un centru al universului, către care converg eroii arhetipali – poetul şi iubita, spre a realiza Iubirea. De aici caracterul modern al poeziei lui Eminescu, care prefigurează simbolismul şi expresionismul.

d) *Sara pe deal* este o *ars poetica* şi fiindcă în ea găsim trăsături ale stilului unic eminescian: muzicalitatea, simbolurile şi contextul arhetipal, metaforele şi metonimiile unice *(fluiere murmură, buciumul sună, Streşine vechi casele-n lună ridică)*, vibraţia adâncă a sufletului, melancolia, rimele rare, alternanţa ritmurilor, densitatea şi claritatea, miturile populare, cosmicizarea, dorul. În ea găsim cântecul *frumos ca din rai*, care transfigurează realitatea, definind un concept despre poet şi poezie. În *Sara pe deal* se sugerează momentul în care poetul se desprinde de lume, de social, de caracterul militant, păşind pe un drum spre interior, spre o altă înţelegere, spre a deveni *nemuritor şi rece* ca în *Luceafărul.* Poezia va deveni un univers autonom, *lumea mea*, desprins de realitate, de senzorial, de concret, spre a deveni un univers al conştiinţei, un univers spiritual. Poezia *Glossă* va fi punctul terminus al unui proces interior, exprimat în *Sara pe deal.*

8. *Floare albastră*

a) Idila *Floare albastră* are ca temă iubirea, care va fi dezvoltată şi în *Luceafărul.* Antinomia dintre absolut şi relativ este conţinută în titlul poeziei, floarea sugerând relativul, iar albastrul sugerând absolutul. Poetul are gândirea structurată pe conceptul de conştiinţă, are o aspiraţie către cer, către absolut, aşa cum o sugerează simbolurile: *stea, piramide* sau metaforele: *râuri în soare, câmpiile Asire*, care definesc universul poetic. Această concepţie îl determină să rămână depărtat de iubita sa. Ea simte această distanţare şi-i spune: *Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!*. Trăind în dimensiunea sa interioară conceptul de iubire absolută, ca eroii lui Camil Petrescu, el nu-i răspunde: *Eu am râs, n-am zis nimica*, pentru a nu pune în discuţie problema incompatibilităţii, tergiversând-o şi sperând s-o rezolve în timp. Iubita trăieşte pe coordonata conceptului de *carpe diem,* trăieşte o iubire relativă, afectivă, pe care o comunică prin simboluri şi expresii edificatoare: *fir de romăniţă, Voi fi roşie ca mărul, foi de mure*.

Înţelegerea poetului asupra lumii este conceptuală, arhetipală, aşa cum o spune în versul: *„Ca un stâlp eu stam în lună!"*, unde simbolul *stâlp* sugerează centrul universului, principiul masculin, spiritul, iar simbolul *lună* principiul feminin. Iubita este lipsită de înţelegerea care duce la adevăr: *Şi mi-i spune-atunci poveşti / Şi minciuni cu-a ta guriţă, / Eu pe-un fir de romăniţă / Voi cerca de mă iubeşti*. Deci iubirea va dura, după cum va spune firul de romaniţă, adică hazardul, relativul, întâmplarea, fiindcă afectul are puncte de concentrare şi de

disoluție. Acum pentru ea poetul este: *Sufletul vieții mele*. Iubirea devine nucleul, legea iubirii, din care se generează celelalte legi, printre care şi legea discriminării. Eroii urmează un alt drum, determinat de evoluția interioară, de structura eului, de nivelul de conştientizare, de conceptul despre lume şi viață.

b) *Floare albastră* poate fi interpretată ca o meditație pe tema destinului, aşa cum o găsim exprimată în strofa finală: *Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră*. Iubita, definită prin metafora *floare albastră*, a plecat lăsând în sufletul poetului un sentiment de tristețe: *Totuşi este trist în lume!* Eroii înțeleg în mod diferit lumea, realitatea şi de aici drama incompatibilității. De aceea şi comportamentul lor este diferit. Iubita este expansivă, plină de vitalitate ca viața însăşi (Eva). Ea joacă rolul subtil al naturii, care vrea să rețină spiritul încorporat, în timp ce poetul, înțelegând jocul naturii, forțele, mecanismul subtil şi de esență al lumii, nu se lasă înşelat, nu se lasă sedus, ci surâde: *Eu am râs, n-am zis nimica*. Această înțelegere, izvorâtă din asimilarea filosofiei indiene, nu-i poate împiedica reacția melancolică şi profund romantică. Metafora-simbol *câmpiile Asire*, care totalizează universul lumii antice babiloniene, edenul pământesc, sugerează ideea că aşa cum această lume înfloritoare a devenit pustie, tot astfel plecarea iubitei va face ca viața să-i pară pustie şi lipsită de sens. Drumul legic al **Karmei** este eliberarea spiritului prin cunoaşterea discriminativă.

Floare albastră este o meditație, fiindcă însumează conceptele de *carpe diem, fortuna labilis, panta rhei, conştiința*, precum şi o gândire legică sugerată de legea discriminării, care generează separarea eroilor, aşa cum legea iubirii generează unirea lor.

Floarea albastră este natura, este universul poetic, este iubita, este iubirea, este mitul zeiței Isis, ca etapă în drumul dobândirii conştiinței de sine, aşa cum îl va exprima Eminescu în nuvela *Avatarii faraonului Tla.* Momentul când se constituie oglinda conştiinței de sine este dat de imaginea zeiței Isis, care îi apărea hierofantului însoțită de această floare, trandafirul albastru – semn hieratic, ca în literatura de factură encomiastică. În Orient, Budha însuşi este reprezentat pe un lotus albastru. Metafora *floare albastră* ne apare, astfel, încărcată de un strat mitic.

c) *Floare albastră* poate fi interpretată şi ca o *ars poetica*, fiindcă încorporează modelul universului poetic eminescian. Avem ca temă, idee, subiect, iubirea şi natura, drumul spre conştiință. Este o exprimare în esență a romantismului, fiindcă valoarea este dată de afect, ca în *Luceafărul.* Iubirea transfigurează oamenii şi realitatea, de aceea iubita devine *„dulce minune”*, este comparată cu o floare. Modelul vegetal este o trăsătură a romantismului, ca şi dulcele sugerat de nectarul florilor. Evaziunea în natură, în mit, cultivarea sentimentului naturii, idila ca specie literară, structura vegetală a metaforei *„floare albastră”*, contrastul dintre poet şi iubită sunt trăsături ale programului estetic romantic. Chiar structura afectivă iubirea şi melancolia sunt într-un contrast romantic.

Elementele clasice sunt sugerate de conceptele de *fortuna labilis, panta rhei, carpe diem*, lumea ca univers al conştiinței, ca formă superioară a raționalismului. În acelaşi timp, ridicarea la nivel de arhetipuri a eroilor îi transformă în eroi ideali în împrejurări ideale, iubita fiind *dulce minune*. Finalul

este realist, fiindcă realitatea, destinul rup unitatea poet–iubită şi impun incompatibilitatea. Iubita trebuie să reprezinte *frumosul în sine*, ca la Platon, de aceea ea trebuie să dispară, fiindcă realitatea biologică neiertătoare o transformă într-o babă. Trebuie să mai remarcăm cele două modele de modelare a personalităţii, care se confruntă, ca şi în *Luceafărul.* Conceptul de *mimesis,* utilizat de iubită ca model de modelare, nu are efect asupra poetului, care reprezintă modelul de modelare prin *catharsis*. Problema va fi reluată în poemul *Luceafărul.*

9. *Atât de fragedă...*

Atât de fragedă... este o idilă reprezentativă pentru tema *iubirea* din lirica lui Eminescu. Pentru a înţelege problematica, subtilitatea, modelele, procesul, profunzimea gândirii eminesciene, procesul de formare şi evoluţie al universului eminescian este important să vedem în această poezie o *ars poetica,* în sensul urmăririi felului în care se realizează, pe de o parte, sinteza estetică a romantismului cu elementele de clasicism, realism, simbolism, în gândirea lui Eminescu, pe de altă parte, felul în care se penetrează din planul gândirii creative de nivel inventiv, de la conceptul de lume ca univers al afectului, la nivelul inovativ, în care *Iubirea* devine un principiu (arhe), aşa cum în filosofia antică greacă principiul Eros unea principiul masculin (spiritul) cu principiul feminin (natura). De aceea studiul imaginarului eminescian, cu ajutorul metaforelor pentru a construi imaginea iubitei ideale şi apoi a Iubirii în sine, este edificator.

Iubita primeşte de la început o haină romantică vegetală, printr-o comparaţie cu *floarea albă de cireş*, care conturează virtuţile eroinei: puritatea, gingăşia, candoarea, delicateţea, dar şi atributele principiului feminin. Ideea poetică o va relua Lucian Blaga în *Bunăvestire pentru floarea mărului*. Conceptul de *catharsis* este subtil implicat şi prin el avem dimensiunea clasică, proiecţia spre o eroină ideală în împrejurări ideale. Suportul în realitatea socială este redat prin *covorul moale, Mătasa sună sub picior*, dar şi conceptul de lume ca univers social. Metafora eminesciană, deşi este romantică, contextualizată, sugerează sinteza estetică eminesciană. Algoritmul interior al imaginarului eminescian aduce imaginea de *înger (Şi ca un înger dintre oameni),* care este tot romantică, mitică, exprimând o etapă de la *Înger şi demon* spre *Luceafărul*. Proiecţia spre ideal a imaginii iubitei are ca scop să exprime *Iubirea*. Devenită înger, iubita îi îndrumă paşii gândului creativ spre sublim, transfigurând-o: *Pluteşti ca visul de uşor*. Metonimia *Mătasa sună sub picior* dă coordonata auditivă a imaginii vizuale. Transfigurarea ca procedeu romantic este utilizată de Eminescu cu multă subtilitate, spre a realiza metamorfoza de la real la sublim a iubitei, de la exterior la interior, la vis, la planul oniric specific romantismului. Este Frumosul ideal, ca principiu, aşa cum îl găsim la Platon, spre a ajunge în *Luceafărul* la arhetipul: *Fecioara între sfinţi*.

Imaginea aceasta ideală determină vibraţia sufletului poetului: *S-atârnă sufletu-mi de ochii / Cei plini de lacrimi şi noroc*. Iubita devine un *vis ferice de iubire*, ca moment al proiecţiei iubitei spre sublim, metamorfozându-se din *iubită* în *iubire (Mireasă blândă din poveşti),* adică Kore Kosmou – fecioara lumii. Ea poate determina mutaţii adânci în gândirea poetului *(Cât poţi cu-a farmecului*

noapte / Să-ntuneci ochii mei pe veci). Poetul trăieşte în realitate visul: *Cu-a gurii tale calde şoapte,/ Cu-mbrățişări de brațe reci.*

Pentru a rămâne ideală, iubita trebuie să renunțe la împlinirea iubirii, fiindcă timpul va aduce o metamorfoză, care va distruge această imagine ideală. Ea va rămâne *Mireasa sufletului* pentru poet, deşi va fi *Pierdută vecinic*, fiindcă poetul a făcut greşeala transformării visului în realitate: *Că te-am zărit e a mea vină*. Iubita trebuia să rămână *visul de lumină*, metaforă care sugerează devenirea, metamorfoza ei în Iubirea ca model ideal, ca o reprezentare a sublimului: *Ş-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii*, adică Virtutea însăşi: *Pe fruntea ta purtând coroană*. Aici e punctul de geneză a idealului feminin, pe care-l vom găsi în *Luceafărul*, unde eroinei i se propune să devină doamnă a lumii spirituale: *Şi toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte*.

Imaginarul eminescian este creativ în sensul că este o matrice generatoare de prototipuri, arhetipuri, actanți. Iubirea ca temă la Eminescu are o continuă metamorfoză de la instinct *(Astfel dorința-i gata)* la afect *(De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle)*, apoi devine concept, principiu, generând eroina din *Luceafărul* ca arhetip al principiului feminin. Poezia lui Eminescu trebuie înțeleasă ca un univers într-o continuă metamorfoză.

10. *Dorința*

Idila *Dorința* nu are sensul de a defini iubirea ca în *Atât de fragedă*, ci dă o imagine a iubitei ca o proiecție în conştiință, deci ideală, aşa cum a rămas în mintea poetului după ce iubita a plecat din viața lui.

Idila este construită pe seria de imagini reprezentate în conştiința poetului de dorința de a actualiza prezența iubitei printr-o idilă imaginară.

Cadrul este romantic, în mijlocul naturii: *Vino-n codru la isvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund*. Metafora *prispa cea de brazde* sugerează, printr-o subtilă analogie, felul în care obrazul iubitei, ascuns sub văl, este descoperit, aşa cum obrazul naturii, al pământului-mumă, este ascuns sub crengile plecate, dar este cunoscut de ochiul conştiinței poetului: *Să-ți desprind din creştet vălul, / Să-l ridic de pe obraz*. Metonimia *Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei* atribuie delicat naturii rolul de a o mângâia pe iubită, fiindcă dorința poetului se transfigurează prin flori în iubire. Iubita este delicată ca o floare şi doar florile au delicata mângâiere pentru ea.

Imaginea iubitei este idealizată romantic prin transfigurare: *Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci*. Iubirea aduce o evaziune într-o stare de vis, unică: *Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratece isvoare, / Blânda batere de vânt.*

Iubirea declanşează momentul de armonie şi echilibru al lumii, este punctul din care se regenerează universul: *Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri*. *Dorința* devine o subtilă metonimie a legii iubirii, ca lege generatoare a armoniei şi echilibrului. Starea afectivă ni se comunică prin subtile metonimii: *isvorul / Care tremură, înfiorate flori, Codrului bătut de gânduri.*

Dorința devine o subtilă metaforă a amintirilor, a viselor, a puterii de a crea, a lumii şi a omului, a armoniei şi echilibrului, a conceptului romantic de lume ca univers afectiv.

11. *Revedere*

Meditația *Revedere*, pe motivul destinului, este în acelaşi timp o *ars poetica*, în sensul că mesajul ei este că poetul trebuie să fie un exponent al conştiinței naționale iar poezia o exprimare a conştiinței naționale.

Compozițional, poezia este alcătuită din patru secvențe, două în care se concentrează întrebările poetului exponent al sufletului românesc şi două în care răspunde codrul, simbol al poporului român, al ființei naționale.

Poetul îşi exprimă într-o formă declarată, indirectă, dorul pe care l-a trăit, când a plecat la studii în Germania şi, întors, află în poezia populară răspunsurile pe care le-a căutat în marile filosofii europene şi asiatice.

De aici prețuirea folclorului, care nu este doar o exprimare a caracterului romantic al poeziei, ci mai ales o concluzie la meditația pe tema destinului național şi personal, la eternitatea sufletului şi a creației, la sensul vieții, al omului şi al lumii, la legea armoniei şi echilibrului ca nucleu al conştiinței naționale a poporului român *(Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri)*. Imaginea stelelor în lacuri reflectă modelul constelat al conştiinței naționale, dar şi al poetului, exponent al acesteia.

Destinul uman, individual stă sub semnul relativului *(Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor)*, în timp ce destinul național, exprimat şi trăit de codru, vizează eternul *(Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost aşa rămânem)*. Ființa națională, conştiința națională sunt sugerate printr-o serie de simboluri, care încorporează miturile autohtone: soarele – Sfântul Soare, luna – Sfânta Lună, stelele – destinele, Dunărea – Sfintele Ape. De aceea unele versuri au adâncime arhetipală: *Şi de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea*. Dunărea adună geografic apele țării, arhetipal mitic Sfintele Ape, de aceea este un simbol al conştiinței naționale, fiindcă apa este un simbol al spiritului, al Sfântului Duh. Această eternă conştiință națională este izvorul etern: *Pe cărarea spre isvor, / Ce le-am dat-o tuturor, / Împlându-şi cofeile, / Mi-o cântă femeile*, din care se adapă şi poetul. Aici este izvorul veşnic al eternității: *Tu din tânăr precum eşti / Tot mereu întinereşti.*

Interpretată ca o *ars poetica,* poezia *Revedere* aduce în discuție nu numai conceptul de poet şi poezie, ci, prin tematică, prin sinteza estetică, întregul univers poetic eminescian. Astfel, temele acestui univers sunt sugerate de simboluri. Tema naturii este dezvoltată în sensul de univers național prin codrul – ființa națională, lacul – conştiința națională, stelele – destinele, izvorul – spiritul, frunza – destinul, Dunărea – Sfintele Ape, soarele – Sfântul Soare, luna – Sfânta Lună.

Iubirea pentru o persoană este transfigurată în sensul iubirii față de țară, devenind elementul de legătură dintre poet, popor şi patrie. De la modelul retoric exterior, patruzecioptist, din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,* la modelul interior, meditativ, filosofic, într-o aparentă simplitate de factură populară este un drum de la poetul–bard la poetul–exponent al conştiinței naționale. Acest drum cunoaşte etape intermediare ca în *Scrisoarea III,* unde

eul poetului îmbracă ipostaza lui Mircea cel Bătrân. Această idee a identității poet–popor–patrie este filonul poeziei române de specific național, reprezentat de Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu.

Tema istoriei ne apare sub forma conceptului de armonie şi echilibru: – *Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri*, ca sinteză a conştiinței naționale, eternă, trecând prin evenimentele istoriei *Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Apele-astupându-le,* adică distrugând părți (crengi) ale codrului (neam), ascunzând, pentru un timp, spiritualitatea națională.

Tema conştiinței este subtil contextualizată prin mitul doinei şi al dorului *(Vara doina mi-o ascult),* prin simbolul izvorului *(Pe cărarea spre isvor),* dar mai ales prin sugerarea mitului Sfintele Ape *(Mie-mi curge Dunărea)* cu valoare de simbol al conştiinței naționale.

Motivul comuniunii dintre om şi natură este împletit cu motivul *panta rhei (Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor)*. Analogia om–pom, prin extindere, transfigurează simbolul codrului, dându-i valoarea de neam, de ființă națională.

În acelaşi timp, programul estetic eminescian, construit pe coordonatele romantismului, clasicismului şi realismului, este o exprimare a programului direcției *Junimii* – a lui Titu Maiorescu – prin prioritatea criteriului estetic, prin profunda sinteză dintre gândirea filosofică universală şi haina de specific național a poeziei populare, care va găsi cea mai înaltă formă de exprimare în poemul *Luceafărul.* În acelaşi timp, pentru evoluția eului eminescian poezia exprimă momentul când poetul descoperă coordonatele eternului prin conştiința națională sedimentată în folclor. În opțiunea dintre efemer şi etern, dintre lume şi cer, dintre teluric şi solar, dintre duhul satanic şi cel angelic, poetul va opta pentru cer, etern, soare, lumină, angelic, aşa cum o va exprima deplin poemul *Luceafărul.* Prin urmare, orice paralelă la un alt poet român devine un act incompatibil cu realitatea, fiindcă Eminescu este unic.

12. *Călin (file din poveste)*

a) Poemul *Călin (file din poveste)* are ca temă motivul zburătorului. Zburătorul este, în concepția poporului nostru, un personaj fantastic, care poate lua diferite înfățişări. El se arată pe înserat tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el şi apoi dispare. Motivul a constituit punctul de plecare pentru multe creații literare cum ar fi: *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu, *Sburătorul, Crai Nou*, de Vasile Alecsandri, *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, care au, din această cauză, un profund specific național.

Poezia este romantică, fiindcă are ca subiect o poveste de dragoste, de fapt o dezvoltare a motivului popular al Zburătorului. Se arată, astfel, prețuirea pentru folclor specifică romanticilor. Eroii poemului sunt profund romantici. Eroina este excepțională prin frumusețea ei fizică, dar şi spirituală. Zburătorul este un personaj fantastic, deci romantic. Călin este un erou excepțional, fiindcă este construit la punctul de interferență dintre motivul Zburătorului şi un prinț sau un voinic din basmele populare, dacă nu chiar cu Făt-Frumos, adică Sfântul Soare, ca în *Luceafărul*.

Ideea realizării acestui poem îi este dată de versificarea basmului *Călin Nebunul.* Eminescu abandonează firul narativ din basmul amintit şi creează un poem romantic, alcătuit din opt fragmente, lăsând pe cititor să participe, cu fantezia lui, la umplerea spaţiilor dintre acestea.

Primul fragment aduce un decor romantic cu un castel, în care pătrunde un voinic, spre a cuceri inima frumoasei fete de împărat, ascunsă în iatacul tăinuit.

În fragmentul al doilea, fata de împărat constată efectele venirii Zburătorului şi în taină îl cheamă: – *Zburător cu negre plete, vin' la noapte de mă fură.* Ascensiunea sentimentului de iubire în sufletul fetei de împărat o remarcăm în fragmentul al treilea, când eroina se contemplă, asemeni lui Narcis, în oglindă şi constată că este frumoasă: *Cum că ea – frumoasa fată – a ghicit că e frumoasă.*

Avem o evaziune în basm, dar, în acelaşi timp, în vis: *Al vieţii vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i,* iar unitatea o dă trăirea sentimentului de iubire. Clipele de bucurie sunt urmate de cele de durere din fragmentul cinci. Zburătorul, potrivit destinului său, trebuie să dispară. Fata de împărat, părăsită, trăieşte clipe dramatice: *S-au făcut ca ceara albă faţa roşă ca un măr.* Ea este alungată, dar mai apoi şi bătrânul crai, *cu barba-n noduri,* trimite zadarnic crainici ca s-o găsească şi s-o aducă înapoi. În fragmentul al şaptelea, Zburătorul se întoarce sub forma unui voinic, numit Călin. El găseşte fata după şapte ani într-o colibă, unde trăia ascunsă cu băiatul ei. Este o evaziune romantică în natură, dar în acelaşi timp, prin descrierea realistă, un fragment din viaţa socială. Fragmentul al optulea este cel mai bine realizat, sub aspect poetic, şi cuprinde nunta din codru dintre Călin şi fata de împărat. Este un fragment de basm, dublat de o nuntă alegorică între un fluture şi o floare *(mireasa viorică)*, alegorie care ar vrea să definească parcă iubirea prin metafora *un fluture pe-o floare.*

b) Fragmentul al optulea din poemul *Călin (file din poveste)* construieşte o imagine a unei nunţi, ca în basmele populare, aşa cum o va relua George Coşbuc, în *Nunta Zamfirei,* cu alte mijloace artistice.

Este un tablou romantic, sugerând mitul comuniunii dintre om şi natură. Astfel, *Pare-că şi trunchii vecinici poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.* Masa împărătească este lângă codru, lângă lac şi adună împăraţi şi împărătese, veniţi *din patru părţi a lumii, Feţi-frumoşi cu păr de aur, zmei cu solzii de oţele, / Cititorii cei de zodii şi şăgalnicul Pepele.* Craiul este gătit cu mitră, cu schiptru şi şade pe perine de puf. Nunul mare este *mândrul soare*, iar nună este *mândra lună*, sugerând o imagine din *Mioriţa***,** dar mai ales din balada populară *Soarele şi Luna,* ceea ce dă poeziei un profund caracter de specific naţional.

Modelul de frumuseţe, în concepţia poporului român, este mireasa prinţesă. Ea are *păr de aur moale,* faţa îi este *roşie ca mărul, o stea în frunte poartă.* Florile albastre, pe care le are în păr, sugerează imaginea iubitei din poezia *Floare albastră*, a lui Mihail Eminescu.

Alegoria nunţii gâzelor sugerează pregătirea şi desfăşurarea nunţii împărăteşti. Furnicile duc sacii de făină, ca să coacă pentru nuntă pâine şi colaci. Albinele aduc miere, cariul face cercei, greierele este vornic, un bondar zice un cântec, fluturele este mirele, alţi fluturi îi fac o suită, ţânţarii joacă rolul de lăutari, mireasă este o floare delicată, viorica. Felul în care mireasa viorică

îşi aşteaptă sfioasă, în dosul uşii, mirele este o atitudine umană. Un greier, crainic sprinten, sare pe masa împărătească şi-şi cere iertare pentru faptul că pornesc şi gâzele o nuntă alături.

Alegoria nunţii gâzelor are o nuanţă ironică. Fluturii sunt *şăgalnici şi berbanţi,* bondarul *rotund în pântec / Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cântec,* fluturele mire are *musteaţa răsucită.* Este o subtilă notă de critică socială, cu aluzii evidente la epocă. Se poate face o analogie cu poezia *Concertul în luncă*, de Vasile Alecsandri. Alegoria este un procedeu venit din literatura clasică. Găsim deci şi în această poezie romantică elemente de realism şi de clasicism.

c) Stilul eminescian se caracterizează printr-un imaginar romantic de basm, prin originalitate şi muzicalitate, prin simplitate şi profunzime, prin specific naţional, prin marea varietate a mijloacelor de versificaţie. Pentru a construi imaginea feerică, de basm, a nunţii, în codru, Eminescu utilizează metafore ca: *iarba... de omăt, codri de aramă, pădurii de argint, cuibar rotind de ape, bulgări fluizi,* dar şi personificări: *trunchii vecinici poartă suflete sub coajă / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă, Lângă lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate, suspină-n flori molatic* pentru a sugera profunda comuniune dintre om şi natură. Epitetele au o deosebită expresivitate: *Faţa-i roşie ca mărul, păr de aur moale, foşnea uscat, bulgări fluizi, şăgalnicul Pepele, ţapăn, drept, somnoros şi lin se bate,* fiindcă ele sunt integrate în structura unor metafore şi a unor metonimii, sau au sunete care dau asonanţe.

Metonimiile sugerează, prin efecte, cauzele care le-au produs: *de noroc i-s umezi ochii, Faţa-i roşie ca mărul, lacul... se bate,* împletindu-se cu metafore, epitete şi personificări ca în expresiile poetice: *Împlu aerul văratic de mireasmă şi răcoare, În cuibar rotind de ape, peste care luna zace, sar în bulgări fluizi, curg în râuri sclipitoare.* Din această împletire a mijloacelor de stil rezultă expresii specifice lui Eminescu, rezultă acea originalitate şi densitate a stilului.

Alegoria nunţii sugerează comportamentul uman cu vădit caracter de umor spre a obţine, prin contrast, o paralelă între excepţionalitatea eroilor romantici şi caracterul de duzină, de gâze, al eroilor de tip social: *vornicel e-un grierel, ţânţarii lăutarii, Cu musteaţa răsucită şede-n ea un mire flutur,* fluturii sunt *şăgalnici şi berbanţi,* bondarul somnoros este *rotund în pântec* şi pare a rosti un cântec, albinele ca nişte femei harnice aduc miere, în timp ce furnicile, asemeni unor servitoare *ducând în gură de făină marii saci,* coc pentru nuntă *şi plăcinte, şi colaci.*

Eminescu ştie să dea valoare elementelor de versificaţie, utilizând rima rară: *oţele–Pepele*, *răstoace–zace*, rima asonantă: *omăt–tămâiet*, rima variată, adică verb cu substantiv: *pună–lună*, rima bogată: *rangul–hangul*, *sprinten–pinten*, rima interioară: *nună–lună*, *mare–soare*, precum şi cuvinte cu valoare onomatopeică: *murmuitoare, bâzâit.*

Apropierea de limbajul popular se face, folosind cuvinte ca: *omăt, colb, hangul, zdrumicate, răstoace.* Găsim o abundenţă de elemente narative şi de dialog, care dau un caracter spontan stilului.

13. *Luceafărul*

a) Poemul *Luceafărul* este o sinteză a universului eminescian, fiindcă în el găsim toate temele (natura, iubirea, mitul, istoria, omul şi societatea, conştiinţa, poetul şi poezia), modelul noetic (conceptele, legile, principiile, simbolurile, categoriile), punctul înalt al evoluţiei eului poetic, programul estetic, specificul naţional, mesajul filosofic, modelele esenţiale.

Compoziţia poemului este realizată din patru tablouri. În primul tablou este dezvoltată idila dintre Luceafăr (Sfântul Soare – Hyperion) şi fata de împărat, prefigurând motivul Zburătorului tratat şi în poemul *Călin (file din poveste).* În tabloul al doilea avem idila dintre pajul Cătălin şi Cătălina. În tabloul al treilea se dezvoltă dialogul dintre Demiurg şi Hyperion, iar în tabloul al patrulea – izolarea Luceafărului.

Subiectul poate fi interpretat în mod diferit: fie ca o dezvoltare a motivului Zburătorului, fie ca o dezvoltare a mitului Sfântul Soare, fie ca drama omului de geniu, fie ca o poveste de dragoste, fie ca dezvoltând drama incompatibilităţii, fie ca o imagine a universului eminescian.

Motivul Zburătorului este prezent prin faptul că Luceafărul, ca şi zburătorul, se arată fetei de împărat, o determină să se îndrăgostească de el şi apoi dispare. De fapt, este o prelucrare a elementelor basmului *Fata din grădina de aur,* cules de un german, Richard Kunisch, şi tipărit în Germania într-o carte de călătorii. În basm, la naşterea fetei de împărat ursitoarele îi prezic un destin tragic, de aceea împăratul o închide într-un castel, pe un munte de cleştar inaccesibil. Fata este văzută de un zmeu, care se îndrăgosteşte de ea, dar fata îi cere să devină muritor. Plecat să obţină condiţia de muritor, zmeul lipseşte mai mult timp şi un fiu de împărat, cu ajutorul unor obiecte miraculoase, izbuteşte să ajungă la fata de împărat şi să o elibereze. Tinerii sunt văzuţi de zmeu, care se răzbună, omorând-o pe fata de împărat, iar feciorul de împărat rămâne s-o plângă toată viaţa. Basmul ridică problema incompatibilităţii dintre lumi şi această problemă, prefigurată în idila *Floare albastră,* devine un corelativ la tema iubirii. De aceea credem că prima problemă ar trebui enunţată prin **iubirea** şi **incompatibilitatea** ca fir narativ principal al poemului.

b) Iubirea este o temă a universului eminescian, enunţată, la un anumit moment, în poemul *Luceafărul* ca o lege (*Primind o altă lege* va spune Luceafărul) şi-i va da în faţa Demiurgului contur prin versurile: *Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire, / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...*

Iubirea primeşte, ca primă formă de valoare, dorinţa *(Astfel dorinţa-i gata),* raportată la eroină. Luceafărul, ca reacţie, participă printr-o formă spiritualizată *(Îi cade dragă fata)*. Ascensiunea iubirii se exprimă prin ridicarea ei la valoarea de *dor (De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle)*. Reacţia, ca mod al legii reacţiei, este prin valoarea de aprindere: *Şi cât de viu s-aprinde el*. Aici avem şi primul element al incompatibilităţii, sugerat prin contrast în versul: *Spre umbra negrului castel*. Lumea eroului este a luminii, lumea eroinei este a umbrei, sugerându-se o subtilă influenţă a filosofiei lui Platon. De aceea asistăm la o schimbare a ipostazei eroului, care din luceafăr–astru devine *mreajă de văpaie*. Metafora defineşte modelul de modelare prin *catharsis* al Luceafărului–Hyperion, prin care el îi construieşte fetei de împărat aspiraţia spre lumea

luminii, spre cer, spre absolut, spre etern. Eroina simte această prezență subtilă a Luceafărului în ipostază de *lumină: Ea îl privea cu un surâs, / El tremura-n oglindă*. Simbolul *oglindă* sugerează valoarea de *conştiință de sine* a Luceafărului, de aceea iubirea devine o vibrație a conştiinței, o stare de conştiință. Eroii se întâlnesc pe acest plan al conştiinței. Eroina trece în starea de vis, spre a comunica direct de la conştiință la conştiință cu Luceafărul: *Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftând din greu suspină: / – O, dulce-al nopții mele Domn, / De ce nu vii tu? Vină!*. Iubirea primeşte, deci, valoarea de punte de legătură între Luceafăr şi eroină, legătură care se realizează pe planul conştiinței, ceea ce face posibilă evoluția Luceafărului, care ascultă invocația eroinei *(Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă şi în gând / Şi viața-mi luminează!),* deşi distanța fizică dintre eroi este mare. Reacția lui este de a-şi schimba ipostaza, devenind *fulger,* aşa cum va mai deveni în drum spre Demiurg *(Şi s-arunca fulgerător, Părea un fulger nentrerupt).*

Ipostaza de *mândru tânăr*, de *tânăr voevod*, de *mort frumos cu ochii vii* este o proiecție în conştiința eroinei, este o ipostază spirituală, pe care Luceafărul o ia din iubire, spre a veni în lumea eroinei: *Ca în cămara ta să vin, / Să te privesc de-aproape, / Am coborât cu-al meu senin / Şi m-am născut din ape*. Iubirea lui este exprimată deplin, oferindu-i să devină doamnă a lumii, în care o cheamă: *O, vin!' odorul meu nespus, / Şi lumea ta o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fii mireasă.* Este o lume spirituală, în care ea să aibă un rol conducător: *Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Şi toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte*. Eroina îl vede *frumos, ca un înger,* sugerând ipostaza angelică a Luceafărului, însă incompatibilitatea dintre lumi este deplin exprimată: *Căci eu sunt vie, tu eşti mort, / Şi ochiul tău mă-nghează"*. De aceea eroina refuză propunerea făcută de Luceafăr *(Iar tu să-mi fii mireasă)* şi-i spune: *Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată*.

Al doilea moment al dramei incompatibilității este declanşat de iubirea–dor: *Şi dor de-al valurilor Domn / De inim-o apucă*, trăită de eroină, care rosteşte pentru a doua oară invocația, dar de data aceasta el *Se stinse cu durere,* adică are o reacție inversă, fiindcă noua ipostază ia ființă *din a chaosului văi*. El este solar: *Şi soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma;* de aceea vine *Scăldat în foc de soare*. Mitul Sfântul Soare este bine conturat şi el asociază mitul Stelelor-Logostele: *O, vin', în părul tău bălai / S-anin cununi de stele*. Ipostaza este însă demonică: *O, eşti frumos, cum numa-n vis / Un demon se arată,* de aceea el o cheamă în lumea cerească, a creației, ca să joace rolul sugerat de versul *Şi luna între stele,* adică al valorilor mitului Sfânta Lună.

Incompatibilitatea revine ca un laitmotiv, rostit de astă dată de Luceafăr: *Au nu-nțelegi tu oare, / Cum că eu sunt nemuritor, / Şi tu eşti muritoare?* Luceafărul crede că iubirea poate rezolva problema incompatibilității, de aceea afirmă: *Da, mă voi naşte din păcat, / Primind o altă lege; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege*, pleacă la Demiurg să ceară condiția de muritor, ca zmeul din basmul *Fata din grădina de aur.*

În tabloul doi, iubirea are forma unui joc, propus de pajul Cătălin: *Şi ca să-ți fie pe deplin / Iubirea cunoscută, / Când sărutându-te mă-nclin, / Tu iarăşi mă sărută*, joc în care eroina treptat intră: *Mai nu vrea, mai se lasă*. Este modelarea

prin *mimesis*, prin gesturi de tandrețe, care să provoace o dragoste lumească: *Când fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămâi cu fața*. Iubirea, modelată prin *catharsis,* este prezentă în sufletul eroinei sub forma unei aspirații: *În veci îl voi iubi şi-n veci / Va rămânea departe...*

Iubirea atinge cel mai înalt punct în tabloul trei, când,ajuns la Demiurg, Hyperion îşi oferă nemurirea pentru o oră de iubire: *Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire, / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...* Este cel mai înalt punct de axiologie romantică din literatura universală. Valoarea unei ore de iubire este mai mare ca nemurirea. Eminescu încă nu înțelegea că iubirea este eternă, că Dumnezeu este iubire.

În tabloul al patrulea iubirea devine evaziune în natură. Cătălin şi Cătălina şi-au pierdut identitatea, devenind *doi tineri singuri*. Modelarea prin *mimesis* a iubirii lumeşti a ieşit biruitoare: *Abia un braț pe gât i-a pus / Şi ea l-a prins în brațe ...* Aspirația către cer, modelată de Luceafăr, o mai face pe eroină să rostească invocația schimbată şi fără efect. Incompatibilitatea a devenit definitivă: *Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece.*

c) Mitul aduce dimensiunea de specific național a universului poetic, creat de Eminescu. În acest sens, găsim, în *Luceafărul,* o mitologie autohtonă, reprezentată de Dumnezeu–Fârtatul, cosmocrator, sugerat de Demiurg, Sfântul Soare, Luceafărul de noapte, Zburătorul, sugerate de Hyperion, mitul Sfânta Lună sugerat de fata de împărat, mitul Stelelor-Logostele, Cerul Tată *(Şi cerul este tatăl meu)*, mitul Pământul–Mumă prin metonimie devine marea, mitul genezei *(Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine)*, mitul îngerului *(Un înger se arată)*, mitul demonului *(Un demon se arată)*.

Aceste mituri sunt transfigurate artistic de Eminescu, interferate în construcția imaginii Luceafărului–Hyperion, a fetei de împărat, a Demiurgului–Cerul Tată, având rolul de a sugera ipostazele diferite ale eroilor. Astfel, Luceafărul ca astru este apropiat de mitul Luceafărul de noapte, ca fulger de mitul Zburătorului (aşa îl găsim şi la I.H. Rădulescu), ca demon şi înger în proiecțiile din conştiința eroinei, ca Hyperion în fața Demiurgului.

Imaginea eroinei se construieşte prin sugerarea miturilor Sfânta Lună *(Şi luna între stele)*, mitul Fecioarei *(Cum e Fecioara între sfinți)*, mitul Stelelor-Logostele *(S-anin cununi de stele)*.

Mitul genezei are o mare putere de a sugera momentul trecerii de la creat la increat, când Luceafărul–Hyperion ajunge la Cerul Tată, Demiurgul cosmocrator: *(Şi din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine / Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine;)*. Trecerea dincolo de această limită o poate face doar în ipostaza de gând: *El zboară, gând purtat de dor, / Pân' piere totul, totul.*

Mitul Sfântul Soare cuprinde acest episod, în care Făt-Frumos, Sfântul Soare, vrea să se însoare cu sora sa, Sfânta Lună, ca în balada populară *Soarele şi luna.* Dar acest lucru nu este permis şi cei doi eroi primesc această sancțiune de a fi mereu în contratimp pe cer. De aceea Sfântul Soare încearcă să se însoțească cu o frumoasă muritoare, ceea ce formează substanța narativă a poemului *Luceafărul.*

Cele şapte ipostaze ale eroului, de astru, lumină, fulger, înger, demon, gând, Hyperion au în vedere rolul diferit, pe care trebuie să-l joace eroul în lumi

diferite. El este un actant, fiindcă nu face voia proprie, ci a Demiurgului, este construit pe o Lege, reprezintă conştiinţa de sine, ca dimensiune a conştiinţei universale, şi schimbă, printr-o continuă metamorfoză, şapte ipostaze, conţine în sine un ideologem – nucleu generator – ca o sămânţă a unui univers.

d) Tema *conştiinţei,* împletită cu tema *poetul şi poezia,* îşi găsesc în poemul *Luceafărul* punctul cel mai înalt al unei evoluţii, realizată de-a lungul celor şaptesprezece ani de creaţie literară. Poetul este într-o continuă şi febrilă căutare a unui model uman, care să-l definească. În romanul neterminat, *Geniu pustiu,* el este Toma Nour, în *Sărmanul Dionis* este Dionis, în *Strigoii* este Arald, în *Scrisoarea III* este Mircea. În poeziile *Sara pe deal, Floare albastră, Şi dacă..., Glossă,* devine conştient de această căutare, renunţă la masca unui personaj şi caută un drum în interior, drumul conştiinţei de sine. În *Luceafărul,* el realizează cea mai completă imagine despre sine, trăind cu subtilitate toate metamorfozele eroului.

Ipostaza de *astru*, de mit al Luceafărului de noapte, este contemplativă ca cea din poezia *Glossă (Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece, Tu rămâi la toate rece)*. Ipostazele de *înger şi demon***,** care-şi au punctul de plecare în poezia *Înger şi demon,* sunt arhetipuri construite pe principiul platonic Frumosul *(O, eşti frumos, cum numa-n vis),* ca în *Odă (în metru antic) (Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi)*.

În poezia *Împărat şi proletar,* este sugerat conceptul de om–lumină *(spuneţi că-i omul o lumină),* iar ideea de lumină revine, în *Floare albastră,* sub forma metaforei *râuri în soare*. Ideea capătă o altă înfăţişare sub forma omului de geniu, a celui ce are în el *lumina conştiinţei (bătrânul dascăl),* în *Scrisoarea I*. În poemul *Luceafărul,* ipostaza de *lumină* a eroului principal este sugerată prin metafora *mreajă de văpaie*, dar şi *scăldat în foc de soare*.

Ipostaza de *fulger* este de deplasare până la limitele creaţiei *(Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine)*, dincolo de care spre a putea penetra **conştiinţa** *în sine* sau *Sinele Suprem (Jur împrejur de sine),* el ia ipostaza de *gând (El zboară, gând purtat de dor).*

Prin ipostaza *Hyperion,* el devine o parte a acestei conştiinţe universale, aşa cum în *Bhagavad-Gita poetul* este o ipostază a acestei conştiinţe. De aceea Demiurgul îi răspunde: *Dar moartea nu se poate*. Într-o variantă publicată de ediţia Perpessicius, Demiurgul arată cauza, descoperindu-i că este din el a treia parte, *conştiinţa de sine*, pe care Luceafărul o reprezintă, adică este o componentă a conştiinţei universale.

Conceptul de poet – conştiinţa naţională din *Revedere,* găseşte în *Luceafărul* exprimarea de poet – conştiinţă estetică şi poet – ipostază a conştiinţei universale. Eminescu a fost dornic să atingă această treaptă, unde cuvântul generează lumi, fiindcă este sămânţa arhetipală a universului, este mantra, formula arhetipală, rostită arhetipal, la momentul arhetipal, aşa cum o va spune în *Ta twam asi,* sau cum i-o propune Demiurgul *(Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munţii cu păduri / Şi insulele-n mare?)*. Este Cuvântul credinţei creştine din Sfânta Evanghelie.

e) Modelul intelectului eminescian (nous-ul), discutat vag prin caracterul filosofic, este pe deplin exprimat în *Luceafărul.* Acest model are ca nucleu un sistem de gândire legică, alcătuit din: legea iubirii *(Primind o altă lege)*, legea

armoniei şi echilibrului *(Pe mişcătoarele cărări / Corăbii negre duce*), *legea discriminării (Eu sunt vie, tu eşti mort, Cercul vostru strâmt, sfera mea)*, legea înțelegerii (insight – iluminării) *(Deşi vorbeşti pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe, Țesând cu recile-i scântei / O mreajă de văpaie)*, legea reacției *(Se stinse cu durere, Se aprindea mai tare)*, legea reflectării *(El tremura-n oglindă, Şi din oglindă luminiş / Pe trupu-i se revarsă)*, legea identității *(Dar moartea nu se poate)*. Numărul exemplelor, prin care se comunică acest sistem, este mult mai mare.

Principiile primordiale: *apa (Apa unde-au fost căzut)*, *aerul (Prin aer rumene văpăi)*, *focul (Scăldat în foc de soare)*, *pământul (Pământu-n lung şi marea-n larg)*, împreună cu principiile platonice: *Frumosul (O, eşti frumos, cum numa-n vis)*, *Adevărul (Venea plutind în adevăr)*, *Legea (Primind o altă lege)*, *Binele* – Demiurgul, *Armonia (Cum isvorau lumine)* şi cu principiile kantiene: *Timpul (Şi vremea-ncearcă în zadar)*, *Spațiul (Din goluri a se naşte)* alcătuiesc un sistem, din care mai fac parte principiul *feminin,* reprezentat de eroină *(Cum e Fecioara între sfinți / Şi luna între stele)*, şi principiul *masculin (Şi apa unde-au fost căzut / În cercuri se roteşte, / Şi din adânc necunoscut / Un mândru tânăr creşte).*

Sistemul conceptual eminescian cuprinde un grup de concepte filosofice clasice asimilate profund, aşa cum arăta Titu Maiorescu prin expresia *idei generale*. Dintre acestea amintim: *fortuna labilis (Ei doar au stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte)*, *carpe diem (Hai ş-om fugi în lume)*, *panta rhei (Pe mişcătoarele cărări)*, *homo mensura (Tu vrei un om să te socoți)*, *lumea ca vis (Căci o urma adânc în vis)*, *lumea ca joc (Dacă nu ştii, ți-aş arăta / Din bob în bob amorul)*, *lumea ca mit (Iar cerul este tatăl meu / Şi mumă-mea e marea*), *lumea ca univers al afectului (De dorul lui şi inima / Şi sufletu-i se împle).*

Modelul noetic eminescian este amplu. El cuprinde categorii, simboluri, mituri, reprezentări, raporturi, care nuanțează atât de profund textul, încât expunerea lui amănunțită n-ar putea fi cuprinsă decât într-un spațiu echivalent cu o carte.

f) Modelul estetic eminescian are o structură romantică, pe care se grefează elemente realiste, clasiciste, de factură barocă şi chiar simboliste.

Structura romantică se exprimă, în primul rând, prin caracterul excepțional al eroilor (Hyperion, fata de împărat, Demiurgul), prin caracterul excepțional al întâmplării (Sfântul Soare vrea să ia ca mireasă pe cea mai frumoasă pământeană). Acest lucru este subliniat din primele versuri: *A fost odată ca-n poveşti, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărăteşti, / O prea frumoasă fată*. Caracterul excepțional al eroinei este de unicat *(Şi era una la părinți)*, de valoare arhetipală sugerată *(Cum e Fecioara între sfinți / Şi luna între stele),* ceea ce-i dă mai multe ipostaze: fată, Fecioară, lună, Cătălina, mireasă, doi tineri fără nume, chip de lut. Caracterul de excepție al eroului este dat de dimensiunea lui de actant. El face voia Demiurgului *(În locul lui menit din cer / Hyperion se-ntoarse)*, este structurat pe o lege *(Primind o altă lege),* are şapte ipostaze (astru, lumină, fulger, înger, demon, gând, Hyperion), este o dimensiune a conştiinței universale. Excepționalitatea eroinei este la nivel de arhetip.

Apoi tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe sentimentul de iubire. Avem o prețuire a folclorului prin mituri, versificație, basm, o evaziune în

vis, în basm, în natură; avem o cultivare a fantasticului ca trăsături esențiale ale romantismului. La acestea adăugăm faptul că poemul este o specie romantică; avem o serie de procedee specifice, contrastul şi antiteza, modelul vegetal sugerat.

Elementele clasice, în *Luceafărul,* sunt mai puține decât în alte poezii eminesciene. Găsim însă o suită de concepte filosofice clasice, care, prin totalizare, dau raționalismul ca trăsătură a clasicismului. Avem armonia şi echilibrul ca lege sugerată la momentul şi locul genezei lumii, la locul unde ea se recreează mereu: *Vedea ca-n ziua cea de-ntâi / Cum isvorau lumine,* fiindcă legea armoniei şi echilibrului, sintetizată în simbolul luminii, generează şi susține creația.

Caracterul moralizator îl găsim în finalul poemului, când eroina devine *chip de lut,* iar Luceafărul *nemuritor şi rece.*

Elementele realiste, prezente în poezii ca *Împărat şi proletar, Epigonii, Junii corupți, Scrisoarea III,* sunt doar subtil prezente, în *Luceafărul,* prin versuri ca: *Ei au doar stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte.*

Elementele de baroc le găsim în jocul erotic dintre Cătălin şi Cătălina, în conceptul de *mimesis,* devenit *lume ca joc;* în conceptul de *carpe diem,* pe care este modelată eroina în finalul poemului, devenind din excepțională un *chip de lut.*

Se poate discuta despre faptul că Eminescu este un precursor al simbolismului, prin caracterul arhetipal simbolic al eroilor în împrejurări arhetipal-simbolice, prin faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul au o continuă corespondență între microcosmos şi macrocosmos.

g) Modelul creativ eminescian este de cel mai înalt nivel, adică emergent, şi acest nivel este exprimat prin ideologemul **luce,** ca sământă din care s-au generat actantul, textul, ideea poetică, conceptul de conştiință, modelul noetic, modelul estetic, imaginarul, raportul dintre om şi univers.

Imaginarul eminescian este de tip romantic, fiindcă este alcătuit pe contrast. Lumea *Luceafărului*, caracterizată prin lumină, este conturată prin cuvinte ce conțin particula *luce* (Luceafăr, străluce, lucesc) sau sugerează lumina *(scântei, mreajă de văpaie*, *fulger, isvorau lumine, foc de soare, lumina şi-o revarsă, raza, coroana-i arde)*. Lumea eroinei este a umbrei *(umbra negrului castel)*, a nopții *(corăbii negre)*. Avem şi imagini ale increatului: *Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte*, precum şi simboluri, care redau nuanțele conceptului de conştiință ca: oglindă, ochi, apă, vis, ocean, palate de mărgean; sau care sugerează dimensiunea cosmică a universului eminescian: *Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele*.

Structura mitică este profund conexată la ideologemul **luce,** fiindcă toată mitologia autohtonă: Cerul Tată, Sfântul Soare, Sfânta Lună, Stelele, Luceafărul sunt generate din lumină, când Fârtatul a aruncat toiagul în Sfintele ape şi a ieşit bradul cosmic, din a cărui lumină s-au născut. De aceea Luceafărul poartă în mână un toiag, ca Fârtatul, fiindcă toiagul este un simbol al puterii creatoare.

Ideologemul generează şi metaforele de tipul: *mreajă de văpaie, luminiş, Şi din oglindă luminiş, isvorau lumine, cununi de stele, S-aprinde iarăşi soare*, pe ideea de lumină.

Din el se desprind coordonatele esențiale ale universului poetic, actantul Hyperion, metaforele, simbolurile, miturile, modelele creative, problematica, specificul național, trăsăturile esențiale ale stilului sau, altfel spus, timbrul unic, evoluția eului, penetrarea conştiinței universale. El caracterizează marile personalități creative şi Eminescu este un unicat, prin modul în care a creat metafore, expresii, texte, simboluri unice.

14. *Glossă*

Poezia *Glossă* este o meditație pe concepte filosofice clasice, care pune în discuție două modele de viață, două concepte diferite despre poet şi poezie. Modelul poetului militant a fost exprimat deplin în poezii cum sunt: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Epigonii, Împărat şi proletar, Scrisoarea III,* prin articolele sale politice şi polemice. Modelul poetului, conştiință națională şi socială, contemplativ, este al filosofului preocupat de marile probleme ale destinului uman, ale sufletului, la care aderă în a doua parte a activității sale creatoare şi este prezent în poezii ca: *Luceafărul, Odă (în metru antic), Glossă, Şi dacă...*

Compozițional, poezia este o glossă, adică o poezie cu formă fixă, în care versurile din prima strofă sunt dezvoltate în câte o strofă, iar ultima strofă este prima strofă inversată.

Publicată în 1883, ea este, în mod evident, o sinteză mai bună, mai clară, lipsită de elemente narative, a modelului contemplativ-estetic, o apropiere de conceptul de poezie pură, susținut de estetica simbolistă.

Titlul nu vizează doar explicarea formei fixe, ci şi sensul de limbă, de explicație, de răspuns, de concluzie la întrebările pe care poetul, ca în poezia *Criticilor mei*, şi le punea: *Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?* În poemul *Luceafărul,* adevărul este turnat în modelul unui erou *(Venea plutind în adevăr)*, care este viu şi reflectă drumul spre conştiință, având drept consecință izolarea omului de geniu.

Se discută, în general, despre conceptul de ataraxie, preluat de la Schopenhauer, care înseamnă negarea voinței de a trăi, izolarea spiritului, concentrarea în sine, eliberarea de mrejele magiei, mânuite de demonul Mara. Este un punct, către care converge filosofia indiană, pe care Eminescu a cunoscut-o foarte bine.

Conceptele filosofiei clasice devin motive poetice, într-un text simplu, decantat, fără personaje, fără elemente narative, fără podoabe stilistice.

Conceptul de *panta rhei,* sugerat prin: *Ce e val ca valul trece*, este dezvoltat în sens moralizator, pe baza unei analogii între mişcarea naturii, ritmurile universului, şi mişcarea umană, ritmurile sociale. Ele alcătuiesc un vârtej, o continuă momeală *(Cu un cântec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeşte în vârteje;)*. Scopul este de a împiedica eliberarea spiritului *(Tu pe-alături te strecoară, / Nu băga nici chiar de seamă, / Din cărarea ta afară / De te-ndeamnă, de te cheamă),* dar *Vreme trece, vreme vine*.

Conceptul de *fortuna labilis,* sugerat de versuri ca: *Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii, / Ce din moartea ei se naşte / Şi o clipă ține poate;*, se interferează *lumea ca joc: Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru, /*

Totuşi tu ghici-vei chipu-i, sau de *mimesis* de factură barocă, ca şi *hybris*: *Lumea-ntinde lucii mreje*.

Conceptul de *autonomia esteticului,* prezent în finalul poemului *Luceafărul (Iar eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece),* de factură clasicistă, devine în *Glossă (Tu rămâi la toate rece).*

Pentru conceptul de *homo mensura,* prezent în versul *Dacă ştii a lor măsură*, precizăm că, de fapt, cititorul este îndemnat să opteze pentru conceptul de armonie şi echilibru, specific pentru cel ce înţelege legic lumea, devenind un om de principii, jucând un rol arhetipal, aşa cum îl avea Hyperion în *Luceafărul.*

Problema incompatibilităţii din poemul *Luceafărul* se decantează în *Glossă* şi devine un conflict exprimat direct. Autorul nu se mai ascunde în spatele unor eroi, ci tranşează direct problema raportului dintre spirit şi natură, în modul filosofiei indiene. Spiritul devine conştient de rolul său de centru al universului şi nu mai vrea să ia parte la drama naturii, nu-şi mai asumă roluri, ca în poemul *Luceafărul.* El devine autonom, desprins de lume, înstrăinat. Cei ce nu cunosc filosofia indiană şi n-au meditat pe *Bhagavad–Gita* sau *Upanişade* discută despre soarta omului de geniu. Spiritul optează pentru absolut şi respinge relativul lumii materiale, sociale. *Glossa* devine, astfel, un moment de cristalizare mult mai accentuată a spiritului eminescian. De aceea textul este simplu, fără podoabe stilistice, şi reprezintă o etapă de evoluţie mult mai avansată a eului, decât cea din *Luceafărul.* Poetul se regăseşte pe sine: *Regăsindu-te pe tine*. Doctrina renunţării se deosebeşte, în creştinism, de modelul filosofic indian, adoptat de Mihail Eminescu. Între filosofie şi religie există o deosebire esenţială. Filosofia îşi propune să-l înveţe pe om să trăiască după anumite principii şi să moară frumos ca Socrate. Religia îl învaţă pe om să dobândească viaţa veşnică. Acest lucru începuse să-l înţeleagă şi Eminescu, de acest lucru ne convinge prin poeziile: *Rugăciune, Învierea, Răsai asupra mea, Colinde, colinde, Dumnezeu şi om.*

15. *Odă (în metru antic)*

Meditaţia *Odă (în metru antic)* arată în esenţa mesajului răspunsul pe care filosofia îl dă la marea întrebare a destinului uman. Deci este o meditaţie pe motivul *fortuna labilis*, şi nu o odă, fiindcă filosofia îl învaţă pe om să moară demn şi să trăiască moral: „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată; / Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi”. Adică să facă din sine un idol, o imagine ideală despre sine, ca semn al trufiei.

Motivul îl formează această imagine despre sine a poetului, care, cu seninătatea abstractă, de care vorbea Maiorescu, trăieşte într-o evaziune romantică: *Ochii mei nălţam visători la steaua / Singurătăţii*, în lumea ca vis a universului său, aşa cum o mărturiseşte în *Luceafărul.*

Iubirea, ca temă fundamentală a universului poetic, este sugerată printr-o metonimie: *Suferinţă tu, dureros de dulce...*, aşa cum o trăia şi Luceafărul–Hyperion: *Se stinse cu durere*. De aceea, ca şi Hyperion, vrea să guste voluptatea morţii, fiindcă iubirea şi moartea sunt corelative: *Pân-în fund băui voluptatea morţii / Neîndurătoare*. Eminescu presimţea că va fi ucis.

Iubirea este aprinderea rugului lăuntric al patimii: *Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i; / Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării.*

Iubirea este un vis, care incendiază viața, sufletul, spre a desprinde spiritul de lume: *De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...* Întrebarea chinuitoare pentru el este dacă metempsihoza sau renaşterea spirituală creştină, naşterea a doua oară, pe care o discută Domnul Iisus Hristos cu Nicodim, este posibilă:

Pot să mai reînviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?

Ca şi în *Luceafărul,* poetul doreşte această desprindere de iubirea pământească, care-i doar un mod de înlănțuire a spiritului, spre a-l împiedica să se elibereze: *Piară-mi ochii turburători din cale, / Vino iar la sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă!*. Există o consonanță interioară cu poezia *Glossă,* în sensul regăsirii, este momentul în care spiritul, devenit conştient de sine, se izolează ca şi în *Luceafărul,* nu mai vrea să ia parte la drama Naturii, la creație, ca şi în *Glossă* izolându-se şi fiindu-şi suficient sieşi. Poetul săvârşeşte renunțarea arhetipală, care aduce liniştea interioară, şi face posibilă reintegrarea sinelui individual (atman) în Sinele Suprem (mahatman). În creştinism este intrarea în viața monahală cu cele trei voturi: castitate–curăție, sărăcie şi ascultare.

16. *Rugăciunea unui dac*

Rugăciunea unui dac este o meditație pe tema *fortuna labilis,* dar şi pe tema Sinelui Suprem, deci o poezie filosofică, şi nu o *„rugăciune”,* adică o închinare făcută cu evlavie față de Dumnezeu, deşi are accente de imn religios. Textul este realizat pe două modele de gândire. Modelul creştin european se interferează cu modelul indian din *Upanişade* şi din textele budiste. Eminescu căuta să reconstituie nivelul arian al specificului național prin comparații la cultura indiană, de aici şi titlul poeziei. Poeziile *Tat twam asi*, *Kamadeva, Scrisoarea I* marchează momente ale acestei căutări.

Interpretarea, ca o meditație a acestei poezii, presupune o discuție asupra problemelor, pe care le ridică.

Problema dogmei Preasfintei Treimi, revelată creştinilor în general şi ortodocşilor în special, înseamnă, de fapt, o cunoaştere directă, dar şi indirectă a lui Dumnezeu. Cunoaşterea lui Dumnezeu poate fi naturală şi supranaturală. Ea se poate realiza pe cale *catafatică,* adică prin afirmare, pe cale *apofatică,* adică prin negație, *generativă,* adică prin creație, *contemplativă*, adică prin extaz, *directă* prin teofanii, adică *nemijlocită,* cum au trăit-o sfinții. Atributele lui Dumnezeu sunt:

a. *Aseitatea.* Dumnezeu există de la Sine şi pentru Sine, este invizibil, incomunicabil, neîmpărțibil, deşi are trei ipostaze: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. El este propria-I cauză. Îşi descoperă existența prin Cuvântul Său, adică prin Domnul Iisus Hristos. El este Alfa şi Omega, începutul şi sfârşitul, Cel ce a fost, este şi va fi, Atotştiutorul, Pantocratorul sau Atotțiitorul.

b. *Spiritualitatea* este atributul cel mai uşor de stabilit, dar cel mai greu de exprimat, fiindcă *Duh este Dumnezeu* (Ioan 4,26).

c. *Atotprezența,* fiindcă e Duh absolut. Dumnezeu este *aspațial,* de aceea nu are limite, nu poate fi cuprins, măsurat, înțeles, este *omniprezent*, *omniscient*. El creează spațiul şi timpul, universul şi omul; el le poate transforma sau să le facă să dispară.

d. *Veşnicia,* fiindcă Dumnezeu face după voința Sa timpul să existe.

e. *Neschimbabil,* fiindcă nu se schimbă nici în Sine, nici în hotărârile şi cuvintele Lui, care sunt eterne.

f. *Înțelepciunea,* fiindcă *Toate cu înțelepciune le-ai făcut* (Psalmi, 103,25).

Toate ființele, cerul, pământul au o alcătuire, o rânduială, o înțelepciune inimaginabilă şi de necuprins pentru mintea omenească.

g. *Atotputernicia,* fiindcă puterea lui Dumnezeu nu este mărginită de nimic. Creația este o dovadă netăgăduită a acestei atotputernicii. Cel dintâi bun, pe care l-a dăruit Dumnezeu oamenilor, este existența lor prin creație.

De aceea apelativul *Părinte* din versurile: *Astfel numai, Părinte, eu pot să-Ți mulțumesc / Că Tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc*, precum şi darul vieții trebuiesc considerate ca aparținând modelului creştin din gândirea lui Eminescu.

Dogma Preasfintei Treimi ne-a fost împărtăşită de Domnul Iisus Hristos, dar şi de Sfinții apostoli (vezi Epistola Sfântului apostol Ioan) şi anume că Dumnezeu este unul în ființă şi întreit în persoane: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. El îi încununează pe sfinți după dreptate, care are două valori deosebite:

– dreptatea după sfințenie a celor ce fac voia lui Dumnezeu, pe care poetul o cere prin glasul unui dac, simbol al poporului român: *Ş-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă*, pentru Sfinții care se încununează prin virtuți şi dobândesc viața eternă: *şi dă-i pe veci viață!*. Ei se roagă pentru duşmanii lor şi fac Legea Iubirii.

– dreptatea de a-l răsplăti pe fiecare după meritul lui, aşa cum o cere dacul, simbol al eului poetului, pentru el însuşi, ca un model al smereniei, pe care-o trăiesc asceții: *Ce-o să amuțe cânii, ca inima-mi s-o rumpă*, cei ce se desăvârşesc.

Preasfânta Treime şi-a afirmat existența prin teofanii, cum este cea de la Botezul Domnului Iisus Hristos, cea de la Schimbarea la Față, cea spusă în momentul Bunei-Vestiri de arhanghelul Gavriil Preasfintei Fecioare, cea văzută de Sfântul Ştefan în momentul martirizării, cea văzută de Sfântul apostol Ioan, sau cele văzute de alți sfinți. De aceea întrebarea: *Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?* o putem alătura modelului indian, pe când sintagma: *Pe-atunci erai Tu singur*... o alăturăm Genezei din Biblie şi modelului creştin.

Modelul indian este prezent şi în versurile: *„El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii/Şi din noian de ape puteri au dat scânteii”*, fiindcă *Vedele, Upanişadele* sunt închinate zeilor, iar în *Upanişade* focul, ca principiu primordial, se naşte din apă.

Versurile eminesciene au în multe locuri o conotație, care poate fi interpretată potrivit cu formația, înțelegerea, intenționalitatea celui care comentează textul. Astfel, versul: *El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii* ne dă o imagine mai apropiată de modelul indian, dar versul *El zeilor dă suflet şi lumii fericire* este realizat la interferența cu modelul creştin, fiindcă din iubire Dumnezeu dăruieşte creaturilor bunurile cele mai de preț: viața şi fericirea

eternă. La fel în versul: *El este moartea morții şi învierea vieții!* poate fi asociat imnului: *Hristos a înviat din morți / Cu moartea pre moarte călcând / Şi celor din morminte / Viață dăruindu-le*, care se cântă la Sărbătoarea Învierii Domnului, dar un indian ar vedea o apropiere de *Brhad aranyka Upanişad*. Tot astfel sintagma: *„Sus inimile voastre!"* poate fi interpretată ca o parafrază la: *Sus să avem inimile!* din liturghia ortodoxă, deşi un indian ar vedea o expresie a imnurilor vedice.

Versul final: *Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!* ne apare ca semnificativ pentru modelul indian, fiindcă, aşa cum am arătat la poezia *Tat twam asi*, Sinele Individual (Atman) se contopeşte cu Sinele Suprem (Mahatman), dacă ştie să rostească această *mantra,* la momentul când este întrebat sufletul în drumul spre cer. Stingerea, disoluția eului este scopul final al filosofiei şi ritualurilor indiene: *Să simt că de suflarea-Ți suflarea mea se curmă*. În *Upanişade suflarea* sau *suflul vital* este văzută ca zeul suprem din interiorul ființei umane, care domină *văzul (Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei)*, *auzul (În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers)*, *glasul (Şi-n glas purtat de cântec...)*, *simțul intern (... simții duiosu-i viers)*, *mirosul*, *gustul, pipăitul*.

Desprinderea de lume, de ciclul reîncarnărilor succesive (samsara), determinate de *Karma* (legea reacției, am zice noi), se face printr-o înstrăinare de sine: *Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, / Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec, / Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte, / C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte.*

În creştinism, renunțarea la tot ce-l leagă de lume pe *anahoret,* când intră în monahism, este fapta bună, care încununează toate faptele sale (vezi Sf. Efrem Siriul *Cuvinte şi învățături,* Ed. Bunavestire, Bacău, 1997, p. 122), fiindcă-l ridică în rândul celor ce-şi iau crucea, se leapădă de sine şi-l urmează pe Domnul Iisus Hristos. Există în modelul indian ceva similar, dăruirea unică (vezi *Bhagavad-Gita*), dar creştinismul, în forma sa ortodoxă, deschide porțile cerului, fiindcă Domnul Iisus Hristos este Păstorul cel bun, Învățătorul unic, Judecătorul cel drept şi bun, Pantocratorul, Poarta oilor, Fiul lui Dumnezeu, Domn al Cerului şi al Pământului. Nimeni şi prin nicio altă cale nu poate ajunge în Împărăția lui Dumnezeu, pe care Tatăl Ceresc a făcut-o pentru Fiul Său cel Iubit.

Esența creştinismului este Legea Iubirii ca motivație a creării lumii de către Dumnezeu. De aceea versurile: *Că chinul şi durerea simțirea-mi a-mpietrit-o, / Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o – / Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor.../ Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor* aparțin modelului păgân, unde ura, chinul sunt o prefigurare a destinului, a drumului spre împărăția morții, a întunericului, a osândei, a celor ce nu au optat pentru mântuire. Soluția de a scăpa de pedepsa eternă prin metempsihoză, prin reîncarnare sau prin disoluția sinelui individual în sinele suprem este iluzorie, o viclenie satanică, căreia îi cad pradă cei ce nu au darul deosebirii duhurilor.

Orgoliul, ura, individualismul, disoluția eului, reîncarnarea sunt trăsături ale modelului păgân, asiatic, ale celor ce nu au harul Duhului Sfânt ca haină a sufletului: *Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec, / Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec*, fiindcă ei fac parte dintre cei blestemați.

Problema esențială a diferenței dintre modelul indian şi modelul creştin constă în faptul că indienii, yoghinii cred că se pot mântui prin ei înşişi, de

aceea îşi fac din ei înşişi un chip cioplit, un zeu. Este un egocentrism, care merge până la autodistrugere.

Împărăţia lui Dumnezeu este un dar, pe care-l primesc cei aleşi pentru viaţa lor cea curată, morală, smerită şi binecuvântată. În acest sens, creştinii ortodocşi au un sfârşit binecuvântat, dacă se silesc să respecte poruncile, să lucreze cele ale lui Dumnezeu, dacă se împărtăşesc regulat cu Sfintele Taine. Sfârşitul din versurile: *Străin şi făr'de lege de voi muri – atunce / Nevrednicu-mi cadavru în uliţă l-arunce, / Ş-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă, / Ce-o să amuţe cânii, ca inima-mi s-o rumpă* nu este creştin, ci budist. Falsa smerenie budistă şi falsa mucenicie: *Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă, / Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă / S-asculte orice gură ce-ar vrea ca să mă râdă, / Puteri să puie-n braţul ce-ar sta să mă ucidă* se deosebesc structural de modelul creştin. Nimeni nu devine mucenic, făcând voia proprie, ci voia lui Dumnezeu.

Stilul lui Eminescu în această meditaţie este simplu, concentrat, decantat, fără podoabe stilistice, spre a exprima efortul gândirii poetului de a depăşi modelul indian, filosofic, păgân şi de a-şi însuşi modelul creştin ortodox, aşa cum îl vom vedea exprimat în poeziile: *Rugăciune, Învierea, Răsai asupra mea, Colinde, colinde.*

17. *Dacă treci râul Selenei...*

Tema acestui pastel este mitul Sfânta Lună. Poetul îşi imaginează o lume de vis, în care universul poetic eminescian romantic îşi dezvăluie particularităţile. Este o lume a Sfântului Soare *(Deşi-ntr-a soarelui lume eternă noapte nu ţine),* a mitului, a evaziunii romantice, unde *aerul e vioriu, într-un codru măreţ*, cu *liane ce spânzură-n aer snopii de flori,* cu *vechii copaci*, unde albinele-şi fac *... stupii sălbateci. / Plini de faguri de miere*, *ce curge ca auru-n soare*. În mijlocul acestui codru este *o vale frumoasă şi verde,* unde *se întinde o mândră grădină*, unde sunt *Mari cireşi cu boabele negre, Meri, cu merele roşii ca faţa cea dulce-a Aurorei, Viţa de vie... cu strugurii vineţi şi galbeni*. În mijlocul acestei grădini este *o luncă de verzi portocale*, unde între flori sunt palatul Selenei, zeiţa, Sfânta Lună. Este o imagine romantică, de refugiu într-un univers mirific de basm oriental, a grădinilor Semiramidei, cu *cerdacuri în aer – ţinut de-argintoase columne*, cu un palat din 1001 de nopţi, *cu mii de ferestre,* prin care *pătrunde-o lumină albastră*. Zidurile palatului au *oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua, Mândre icoane cu fete de crai, îmbrăcate-n albastru, / Codri de basme cu arbori vrăjiţi.*

În acest decor mirific de basm oriental, apare Sfânta Lună *cu părul ei blond desfăcut, care curge în valuri / Pe umeri în jos, îmflat cu dulce de miroase şi cântec*. Este o încercare de a reda metafora populară, care însoţeşte imaginea Ilenei Cosânzene: *din cosiţă ruja-cântă / Nouă-mpărăţii ascultă*. Ea poartă o *manta albastră*, care sugerează veşmântul *cerul cu stele* din basmul popular. Metaforele *Mânile albe de ceară se joacă cu cozile blonde, mărgeanul ce cade pe sâni* se împletesc cu subtile metonimii într-un contrast romantic, dar şi baroc în acelaşi timp. Se exprimă delicata interferenţă a elementelor clasiciste, sau de provenienţă barocă, în această dominantă apartenenţă a poetului la estetica romantică. Selena este denumirea antică a lunii şi, ca zeiţă, păstrează imaginea

mitului Sfânta Lună. Grecii au preluat de la traci, odată cu miturile Sfântul Soare, Pământul-Mumă, Pan, muzele, fiindcă cele nouă zâne, care-l însoțesc pe Sfântul Soare din mitologia noastră, preluate de greci, au devenit cele nouă muze. De aceea zeul Apolon pleca în Hiperboreea, situată undeva pe teritoriul țării noastre.

18. *Şi dacă...*

Publicată inițial cu titlul *Şi dacă ramuri bat în geam,* elegia *Şi dacă...* este structurată pe trei strofe, alcătuite din trei metonimii, angajate într-un model metonimic tridimensional, alcătuit dintr-un mit. El este corelat cu o metonimie, care devine un mesaj, cauza efectului din metonimia principală. Astfel, motivul comuniunii dintre om şi natură ia forma unei subtile personificări în strofa întâi: *ramuri bat în geam*, care se corelează cu metonimia *se cutremur plopii*, pentru a determina efectul *E ca în minte să te am / Şi-ncet să te apropii*. Personificarea naturii sugerează principiul feminin ca numitor comun cu iubita. De aceea întreaga structură este ridicată la nivelul inventiv de creativitate.

În strofa a doua, mitul *Stele-Logostele* este corelat cu o metonimie: *Şi dacă stele bat în lac / Adâncu-i luminându-l,* pentru ca ambele să determine efectul exprimat prin metonimia: *E ca durerea mea s-o-mpac/Înseninându-mi gândul*. Simbolul lacului sugerează principiul *apa*, *conştiința,* ceea ce determină situarea construcției pe nivelul inovativ.

Acelaşi nivel inovativ, cu o proiecție spre emergent, îl găsim în cel de-al treilea catren: *Şi dacă norii deşi se duc / De iese-n luciu luna, / E ca aminte să-mi aduc / De tine-ntotdeauna*, unde simbolul *norii* reprezintă greutățile vieții, *luna,* ca simbol, sugerează mitul Sfânta Lună, cuprins în metonimia, care consemnează efectul *iese-n luciu*. Aceste elemente dau cauza pentru efectul din metonimia: *E ca aminte să-mi aduc.*

Itemul *Şi dacă,* alcătuit din două conjuncții, dă o nuanță de prezumtiv întregului text. În acelaşi timp, el cristalizează tridimensional întreaga structură compozițională a textului. Itemul *Şi dacă*, prin simbolul *plopii,* conexează universul exterior, lumea exprimată prin simbolurile: *lac, stele, luna* cu universul interior sugerat prin *minte, durerea, gândul, aminte*. Trebuie să remarcăm că strofa finală este apropiată de nivelul emergent, fiindcă simbolul *luna* reprezintă conştiința universală, iar *aminte* – conştiința individuală, eul poetului. Avem, în acelaşi timp, sugerată legea conexiunii ca o corespondență între poet şi univers, între microcosmos şi macrocosmos, ca trăsătură a nivelului emergent. Motivul comuniunii dintre om şi natură, conceptul de armonie şi echilibru, versul simplu şi decantat vădesc influența poeziei populare, specificul național sugerat în mod subtil. Grupurile de cuvinte au valoare de unicat, de specific eminescian: *ramuri bat în geam, se cutremur plopii, Înseninându-mi gândul, iese-n luciu luna*; sunt sintagme-modul ale stilului său.

19. *Crăiasa din poveşti*

Crăiasa din poveşti este o idilă subtilă, care poate fi interpretată şi ca un pastel. Ea are ca *temă* mitul lui Narcis, doar că de această dată sensul profund al mitului, adică dobândirea conştiinței de sine prin contemplare, este raportat la un personaj feminin şi are un profund specific național. De aceea asistăm la un moment de mantică populară, în care o fată pare a-şi face de ursită, rostind

cuvinte menite să-i aducă imaginea celui sortit de ursitoare să-i fie iubit sau soț. Aşa este tradiția, ca în noaptea de Sfântul Andrei, în fața oglinzii, fetele aflate în pragul măritişului, care vor să-şi vadă ursitul, să stea pieptănându-se şi rostind anumite cuvinte consacrate. De aici versurile: *Dându-şi trestia-ntr-o parte, / Stă copila lin plecată, / Trandafiri aruncă roşii / Peste unda fermecată. / Ca să vad-un chip, se uită / Cum aleargă apa-n cercuri, / Căci vrăjit de mult e lacul / De-un cuvânt al sfintei Miercuri.*

Poetul face o subtilă substituție a oglinzii cu un lac, a cuvântului fermecat ce trebuie să-l rostească fata, cu un cuvânt arhetipal, rostit la momentul arhetipal, de un personaj arhetipal, Sfânta Miercuri şi apoi Sfânta Vineri: *Ca să iasă chipu-n față, / Trandafiri aruncă tineri, / Căci vrăjiți sunt trandafirii / De-un cuvânt al sfintei Vineri.*

Imaginea eroinei este transfigurată printr-o subtilă translație în lumea mitului şi apoi lumea basmului: *Ea se uită... Păru-i galben, / Fața ei lucesc în lună, / Iar în ochii ei albaştri / Toate basmele s-adună.* De aceea, în primele trei strofe, cititorul este sensibilizat prin imagini construite din subtile metonimii: *Neguri albe, strălucite / Naşte luna argintie, / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe câmpie; / S-adun flori în şezătoare / De painjen tort să rumpă, / Şi anină-n haina nopții / Boabe mari de piatră scumpă.*

Imaginea lacului este realizată prin metonimia: *Lângă lac, pe care norii / Au urzit o umbră fină, / Ruptă de mişcări de valuri*, cât şi printr-o comparație: *Ca de bulgări de lumină*. Găsim în aceste versuri simple, aparent, cu o versificație apropiată de cea populară, o etapă a evoluției scriitorului spre măiestria din *Luceafărul*.

20. *Făt-Frumos din tei*

Idila *Făt-Frumos din tei* este romantică şi are ca temă mitul Sfântul Soare în varianta Făt-Frumos, iar Blanca este frumoasa muritoare, pe care o caută Sfântul Soare, după ce este refuzat de Sfânta Lună (Ileana Cosânzeana). Este o prefigurare a *Luceafărului*, a ideii poetice, aflată la o perioadă de gestație, când Eminescu căuta modul în care să realizeze un poem de specific național.

Primele cinci strofe sugerează un dialog între Blanca şi tatăl ei, axat pe două concepte fundamentale despre lume şi viață. Conceptul de lume, ca univers al sacrului, este afirmat de tatăl, care-i hotărăşte aşezarea într-un schit, spre a duce o viață ascetică, pentru ca să răscumpere păcatul părintesc: – *Blanca, află că din leagăn / Domnul este al tău mire, / Căci născută eşti, copilă, / Din nevrednică iubire*. Sensul acestei hotărâri este dobândirea vieții eterne în schimbul vieții relative de pe pământ: *Mâni în schit la Sfânta Ana / Vei găsi la cel din stele / Mângâierea vieții tale, / Mântuirea feței mele.*

Conceptul de *carpe diem* al eroinei este enunțat limpede de eroină: – *Nu voi, tată, să usuce / Al meu suflet tânăr, vesel: / Eu iubesc vânatul, jocul; / Traiul lumii alții lese-l*. Este sugerat conceptul de lume ca joc, dar şi reacția eroinei de a respinge conceptul de lume ca univers al sacrificiului: *Nu voi părul să mi-l taie / Ce-mi ajunge la călcâie / Să orbesc cetind pe carte/În fum vânăt de tămâie.*

Hotărârea tatălui este fermă: – *Ştiu mai bine ce-ți prieşte, / Las' de-a lumii orice gând, / Mâni în zori de zi pleca-vom / Către schitul vechi şi sfânt*. Ea determină o reacție romantică, un refugiu în codru, o evaziune față de

realitatea, care se prefigurează: *Ea aude – plânge. – Parcă / Îi venea să plece-n lume, / Dusă de pustie gânduri / Şi de-un dor fără de nume.*

Calul alb este un simbol al timpului, al trupului, al destinului cast, biruitor, angelic al eroinei: *Şi plângând înfrână calul, / Calul ei cel alb ca neaua, / Îi netează mândra coamă / Şi plângând îi pune şeaua.* Evaziunea ei în codru pare o împlinire a unui destin, dar şi rezultatul unei opţiuni. Calul negru sugerează un destin de păcat, ca o consecinţă a naşterii din păcat, de aceea tânărul are *Flori de tei în păru-i negru / Şi la şold un corn de-argint*, ne apare mai mult sugerând zburătorul, ca personaj malefic. El o ispiteşte *(Şi-ncepu încet să sune / Fermecat şi dureros – / Inima-i creştea de dorul / Al străinului frumos)* şi-i cânta de dor sau de jale *(Când cu totului răpită / Se-ndoi spre el din şele, / El înceată din cântare / Şi-i grăi cu grai de jele),* determinând un abandon al eroinei *(Şi pe umărul lui cade / Al ei cap cu faţa-n sus; / Pe când caii pasc alături, / Ea-l privea cu suflet dus*, precum şi intrarea ei într-o altă lume *(Dar ei trec, se pierd în codri / Cu viaţa lor pierdută.)*. În mod simbolic, calul alb o părăseşte pe eroină şi se reîntoarce la castel *(La castel în poartă calul / Stă a doua zi în spume)*, fiindcă eroina şi-a pierdut destinul alb al feciorie *(Dar frumoasa lui stăpână / A rămas pierdută-n lume),* adică şi-a pierdut sufletul.

Idila împleteşte sentimentul de iubire cu sentimentul naturii: *Numai murmurul cel dulce / Din izvorul fermecat / Asurzeşte melancolic / A lor suflet îmbătat.*

Stilul romantic eminescian este bine conturat prin constrast: *păru-i negru, corn de-argint, umbre negre, câmp alb*, prin epitete ca: *dulce, melancolie, jele, fermecat, dureros, de vis, duioşi*, prin sintagme ca: *Schitul vechi şi sfânt, dor fără de nume, fum vânăt de tămâie, Eu iubesc vânatul, jocul, Vei găsi la cel din stele, Domnul este al tău mire, murmur duios de ape, Plini de vis, duioşi plutind, Flori de tei în păru-i negru, Inima-i creştea de dorul,* care fie că sunt construite pe un afect, fie pe un mit, pe un contrast sau pe un simbol romantic *(Şi la şold un corn de-argint)*. Ispita zburătorului–demon este bine sugerată.

21. *Freamăt de codru*

Idila *Freamăt de codru* poate fi inclusă în universul eminescian atât la tema *natura,* cât şi la tema *iubirea,* fiindcă primele sale strofe sunt structurate pe sentimentul naturii, interferat cu sentimentul iubirii. Ultimele două strofe, prin sentimentele de melancolie şi tristeţe, aduc o apropiere de trăsăturile unei elegii.

Sensibilizarea cititorului se realizează, în primele trei strofe, prin imagini vizuale şi auditive, care iradiază sentimentul naturii, imagini reprezentative pentru modelul metonimic eminescian: *Tresărind scânteie lacul / Şi se leagănă sub soare, Las aleanul să mă fure, Apa sună somnoroasă, Ea în valuri sperioase / Se azvârle, Şi vorbesc cu-atât de multe / Înţelesuri,* fiindcă poetul simte nevoia să sugereze cu subtilitate raportul dintre om şi univers. De aceea, tot prin subtile metonimii, sugerează sentimentul de iubire, atribuind cucului întrebarea: – *Unde-i sora / Viselor noastre de vară?,* dar şi din compararea iubitei cu o zână: *Mlădioasă şi iubită, / Cu privirea ostenită, / Ca o zână să răsară / Tuturora.*

Tot printr-o metonimie, sentimentul de iubire este transferat teiului: *Teiul vechi un ram întins-a, / Ea să poată să-l îndoaie, / Ramul tânăr vânt să-şi deie / Şi de braţe-n sus s-o ieie, / Iară florile să ploaie / Peste dânsa,* fiindcă teiul este o subtilă ipostază a eului poetic, ca şi izvorul: *Se întreabă trist isvorul: / – Unde mi-i crăiasa oare? / Părul moale despletindu-şi, / Faţa-n apa mea privindu-şi, / Să m-atingă visătoare / Cu piciorul?*

Motivul comuniunii dintre om şi natură, sugerat prin tei, izvor, cuc, devine dominant prin intervenţia poetului: – *Pădure dragă, / Ea nu vine, nu mai vine! / Singuri, voi, stejari, rămâneţi / De visaţi la ochii vineţi, / Ce luciră pentru mine / Vara-ntreagă.*

Sentimentul de tristeţe şi melancolie din finalul poeziei dă o notă de elegie: *Ce frumos era în crânguri, / Când cu ea m-am prins tovarăş! / O poveste încântată / Care azi e-ntunecată...* şi determină chemarea: *De-unde eşti revino iarăşi, / Să fim singuri!*

22. *Trecut-au anii...*

Trecut-au anii... este o meditaţie pe tema *panta rhei* şi, în acelaşi timp, o elegie, fiindcă mesajul ei este romantic, afectiv şi constă în sentimentul de tristeţe, cauzat de trecerea inexorabilă a timpului, de prefigurarea sfârşitului tragic: *Iar timpul creşte-n urma mea ... mă-ntunec!.*

Lumina, seninătatea, care dădeau farmecul vieţii de copil *(Ce fruntea-mi de copil o-nseninară),* au trecut, acum se prefigurează întunericul etern al morţii *(Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri, / O, ceas al tainei, asfinţit de sară).* Acest gând al trecerii în întuneric generează sentimentul de tristeţe.

Insensibilitatea, determinată de paralizanta idee a morţii, face ca izvorul poeziei să sece în sufletul poetului *(Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri / Cu mâna mea în van pe liră lunec).* Trecutul s-a mistuit în *zarea tinereţii*, atunci când poetul trăia încântarea şi mişcarea sufletului ce i-o dădeau poveştile, doinele, tradiţiile, datinile: *Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară / Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri.*

Această insensibilitate determină o amuţire lăuntrică a spiritului *(Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri),* o prefigurare a unui sentiment de durere, care devine dor, aşa cum o spune şi eroina în *Luceafărul (O, de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte)* şi o mărturiseşte poetul în elegia *Mai am un singur dor,* fiindcă pentru romanticul autentic moartea este voluptatea supremă.

Tema *panta rhei* o găsim în primele versuri: *Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri / Şi niciodată n-or să vie iară*. Această curgere a timpului nu este doar un fapt exterior, ci un proces interior al dobândirii conştiinţei de sine *(Abia-nţelese, pline de-nţelesuri)*. Această continuă descoperire este semnul penetrării în interiorul Cuvântului, este semnul împărtăşirii cu harul, ce însoţeşte drumul spre conştiinţă. Metafora *ceas al tainei* sugerează că momentul sfârşirii vieţii *(asfinţit de sară)* îi va revela marea taină a eternităţii. Metafora *Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri* este cea mai semnificativă pentru a exprima conceptul de *panta rhei.* Ea este urmată de metonimia *Iar timpul creşte-n urma mea... .*

Drama poetului este această pierdere a luminii interioare, mărturisită în final *mă-ntunec*, ca o prefigurare a destinului său.

23. *Sonete (III) (Când însuşi glasul...)*

Poezia este o idilă. Poetul îşi reaminteşte un moment fericit, determinat de prezenţa iubitei.

Tema iubirii se împleteşte aici cu renunţarea, act sacrificial interior în *Bhagavad-Gita,* care determină dobândirea liniştii, a echilibrului şi armoniei interioare, exprimată prin versurile: *Când însuşi glasul gândurilor tace, / Mă-ngână cântul unei dulci evlavii*. Acest moment de echilibru face posibilă apariţia icoanei iubitei în oglinda conştiinţei şi o cheamă, fiind convins că, pe teritoriul conştiinţei, poate comunica cu iubita devenită înger şi trecută în eternitate: *Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei? / Din neguri reci plutind te vei desface?.*

Iubirea ca amintire, iubita ca icoană este o altă nuanţă a temei iubirii în poezia lui Eminescu. Poetul se întreabă, dacă puterea iubirii va mai putea readuce, pentru o clipă, imaginea iubitei: *Răsai din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!.*

Reconstituirea imaginii iubitei, aplecată deasupra sa, zâmbetul ei îl retrăieşte cu intensitate: *Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă, / A ta iubire c-un suspin arat-o*.

Iubirea rămâne în sufletul poetului după stingerea din viaţă a iubitei şi este atât de intensă, încât îi dă retrăirea senzaţiei că iubita este o prezenţă vie, fizică, apropiată: *Cu geana ta m-atinge pe pleoape, / Să simt fiorii strângerii în braţe.*

Trecutul rămâne însă o proiecţie de conştiinţă, afectul îşi păstrează, ca şi în poezia *La steaua,* vigoarea, dar realitatea nu poate fi schimbată: *Pe veci pierduto, vecinic adorato!*

Poezia este o idilă subtilă între poet şi imaginea iubitei, redefinind cu o altă nuanţă sensul de idilă, ale cărei ecouri le regăsim în meditaţia *La steaua.*

24. *La steaua*

La steaua este o meditaţie pe tema *fortuna labilis,* fiindcă steaua este un simbol al destinului şi, potrivit concepţiei poporului român, destinul stelei este dependent de destinul omului. Acest destin este dezbătut de Eminescu în *Povestea magului rătăcitor în stele,* iar de poetul popular în *Mioriţa.*

Poezia este construită pe simboluri care sugerează şi metonimii care inversează rolurile. Spre deosebire de sonetul III *(Când însuşi glasul...),* unde poetul caută să readucă icoana iubitei în minte, aici avem o detaşare, o renunţare, o înstrăinare. Textul este construit pe o analogie. Aşa cum imaginea stelei, pe care-o vedem, din cauza depărtării în timp şi spaţiu, nu mai corespunde unei realităţi *(Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie: / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, şi nu e)*, tot astfel când iubita, devenită iubire sau dor, nu mai există, lumina ei, icoana ei este încă prezentă în conştiinţa celor din jur: *Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă, / Lumina stinsului amor / Ne urmăreşte încă.*

Caracterul filosofic al poeziei este reprezentat de legea sublimării, sugerată în versul: *Icoana stelei ce-a murit*, corelat cu: *Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă,* prin conceptele de *fortuna labilis* şi *panta rhei,* prin legea

reacției *(Azi o vedem, şi nu e)*, prin legea armoniei şi echilibrului *(La steaua care-a răsărit)*.

Poezia poate fi înțeleasă, în contextul temei iubirii, şi ca o idilă trăită sub forma unei amintiri.

25. *Mai am un singur dor*

a) *Mai am un singur dor* are ca temă motivul comuniunii dintre om şi natură, sau mitul reintegrării, care, fiind tratată prin prisma sentimentului de melancolie şi tristețe, se transformă într-o elegie sau într-o meditație pe tema destinului uman. Ideea textului este identitatea dintre poet, popor şi patrie, idee care îi caracterizează pe aproape toți scriitorii, care reprezintă linia poeziei de specific național: Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu.

Nucleul generator al poeziei îl formează motivul dorului, de unde şi titlul *Mai am un singur dor.* Dorul este un sentiment specific poporului român şi exprimă aspirația către absolut, o stare de nelinişte, de dorința de a trăi sentimentul de iubire, de melancolie şi de tristețe. El se împleteşte cu doina, alcătuind un motiv specific poporului român. Imaginile utilizate de poet sunt romantice. Trecerea în neființă, sintetizată în mitul Marea Trecere, se împleteşte cu o evaziune în natură: *Să-mi fie somnul lin / Şi codrul aproape, / Pe-ntinsele ape / Să am un cer senin.*

Participarea naturii la această reintegrare va fi continuă. Toamna va da glas *frunzişului veşted,* izvoarele vor rosti o litanie: *Pe când cu zgomot cad / Isvoarele-ntruna, / Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad.*

Teiul sfânt îşi va întinde ocrotitor brațul unei crengi deasupra mormântului său: *Deasupră-mi teiul sfânt / Să-şi scuture creanga.*

Acelaşi sens integrator îl are înlocuirea *sicriului bogat* cu *un pat din tinere ramuri.* Comuniunea cu luceferii este un semn al mitului Marea Trecere: *Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar,* iar contopirea cu Pământul-Mumă este un alt mod de integrare în mit: *Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi.* Această contopire are la bază profunda identitate dintre poet, popor şi patrie.

b) *Mai am un singur dor* este o elegie romantică, fiindcă sentimentul de tristețe structurează tema, ideea şi eul poetic, pentru că avem o evaziune în natură, în mit şi chiar în neființă. Eminescu trăieşte, ca şi poetul popular din *Miorița,* evenimentele mitului autohton. Dacă în poemul *Luceafărul* aceste mituri sunt prezente în structura epică, aici ele sunt mai mult sugerate. Mitul Luceferilor este dezvoltat prin personificare: *Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar.* Tot astfel, mitul Pământul-Mumă participă la moartea poetului: *Va geme de patemi / Al mării aspru cânt... / Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi. Teiul sfânt* – prelucrare a mitului arborelui sacru – îşi va întinde creanga protector asupra sa, repetând acelaşi procedeu. Sfânta Lună va veghea Marea Trecere a poetului, exponent al conştiinței universale şi, corelativ, al soarelui spirit *(Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad)*. Se sugerează mitul Cerul Tată, prin prezența bradului cosmic. Sentimentul naturii se împleteşte organic cu sentimentul de dor şi cu dragostea față de țară. În acelaşi timp, poezia poate fi interpretată ca o meditație pe tema

destinului uman (fortuna labilis). Poetul găseşte, ca şi păstorul moldovean din *Mioriţa,* un echilibru al universului, care se realizează prin sacrificiul său. Legea armoniei şi echilibrului exprimă înţelegerea lumii şi a universului, aşa cum o are poporul român, dar, în acelaşi timp, ea exprimă şi o trăsătură a clasicismului. Prezenţa şi a altor concepte clasice sugerează posibilitatea de a discuta despre sinteza adusă de Eminescu, deci discutarea poeziei ca o poezie programatică (ars poetica). Specificul naţional, ca trăsătură a romantismului, este prezentat prin integrarea miturilor populare, prin peisajul carpato-dunărean, prin accesibilitatea şi simplitatea doinei, poezia populară de care se apropie *Mai am un singur dor*. Eminescu se dovedeşte, prin aceasta, un poet de profund specific naţional.

c) *Mai am un singur dor* are patru variante: *De-oi adormi curând***,** *Nu voi mormânt bogat, Iar când voi fi mormânt, Mai am un singur dor.* Mihail Eminescu, ca şi Lucian Blaga, în poezia *Gorunul***,** simte acea profundă unitate între om şi univers şi-şi imaginează momentul reintegrării ca o răscumpărare de toate dezamăgirile trăite într-o societate plină de contradicţii, de corupţie şi arivism, pe care le-a criticat în *Scrisorile* sale**.**

Universul eminescian este sintetizat prin simbolurile: luna, luceferii, marea, brazii, teiul, pământul, talanga, cântecul, precum şi prin miturile: Sfânta Lună, Sfintele Ape, Luceferii, Pământul-Mumă, Marea Trecere, Cerul Tată, prin Bradul cosmic şi este profund naţional. De aceea, elementele naturii: luna, brazii, apele, frunzele, marea, ca şi în *Mioriţa,* vor exprima durerea naturii, provocată de moartea poetului: marea *Va geme de patimi,* teiul *Să-şi scuture creanga,* iar toamna va da glas *frunzişului veşted.*

Moartea este o evaziune romantică în mijlocul naturii, care-l iubeşte, aşa cum vedem în poezia *O, rămâi* (*O, rămâi, rămâi la mine, / Te iubesc atât de mult! / Ale tale doruri toate / Numai eu ştiu să le-ascult;*). Ea, natura, va plânge ca o mamă trecerea în neființă a poetului (*Va geme de patemi / Al mării aspru cânt*) şi îl va reprimi sub forma mitului Pământul-Mumă, dându-i o identitate cosmică: *Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi.* Îl va alina durerea, tristeţea, dorul, însingurarea. Poetul va realiza un drum spre eternitate, pe care în *Mioriţa* îl sugerează soarele şi luna, iar aici luceferii. Luna, ca simbol al principiului feminin, va aluneca peste vârfurile brazilor, sugerând curgerea timpului, fiindcă poetul, devenind Spiritul etern şi nemişcat, va rămâne neclintit. În *Mai am un singur dor,* Mihail Eminescu pare a relua, după două milenii, elegiile încărcate de tristeţea, trăită la Pontul Euxin, de poetul latin Ovidiu, ca o prefigurare a destinului naţional şi ca o primă exprimare a conştiinţei naţionale, pe care acesta o reprezenta.

d) Stilul eminescian se caracterizează prin echilibru şi armonie, prin integrarea organică a simbolurilor, a metaforelor şi a miturilor, prin marea varietate a sentimentelor degajate din text: tristeţe, durere, duioşie, dor, melancolie, dragoste faţă de natura patriei.

Epitetele au rolul de a nuanţa textul, dar şi de a mitiza: *un singur dor, cer senin, sicriu bogat, tinere ramuri, teiul sfânt, frunzişului veşted, marginea mării, somnul lin, rece vânt.* Ele se împletesc funcţional cu o serie de personificări, care exprimă mituri: *Luceferi ce răsar... / O să-mi zâmbescă iar, … Va geme de patemi / Al mării aspru cânt..., Doar toamna glas să dea / Frunzişului veşted,* în

care găsim prelucrate mitul Luceferilor, mitul Sfintelor Ape, mitul comuniunii dintre om şi natură.

Simbolurile, cu forța lor de sugestie, vizează aceeaşi integrare prin mit în conştiința universală. Poetul devine pământ *(Ci eu voi fi pământ)*, sugerând mitul Adam şi Eva, sau mitul Pământul-Mumă. Teiul Sfânt devine arborele sacru, care primeşte funcții umane: *Deasupră-mi teiul sfânt / Să-şi scuture creanga.* Alte simboluri sugerează principiile primordiale: apa *(Pe-ntinsele ape, La marginea mării)*, pământul *(Ci eu voi fi pământ)*, aerul *(Al serii rece vânt)*, focul *(Luceferi ce răsar)*.

Metaforele au o profunzime deosebită. Moartea este văzută ca o adormire până la cea de a doua venire a Domnului Iisus *(Somnul lin)*, în timp ce timpul îşi va continua curgerea *(M-or troieni cu drag / Aduceri aminte)*.

Un alt efect *(Va geme de patemi / Al mării aspru cânt)* sugerează o metonimie a felului în care natura va plânge moartea poetului, făcându-se substituția dintre cauză şi efect. Versurile *Ci-mi împletiți un pat / Din tinere ramuri* aduc o sugerare a renaşterii ca efect al integrării în natură. Tot aşa versurile *Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad* sugerează momentul primordial, când bradul cosmic se iveşte din Sfintele Ape, purtând Soarele, Luna, Stelele, Luceferii, adică generând, ca în *Miorița*, Cerul Tată *(Să am un cer senin)*.

26. *Peste vârfuri*

Cuvântul cheie este *corn*, care pentru romantici însemna chemarea eternului, a cerului, ce dă acel *dor de moarte*, voluptatea supremă în estetica romantică. Tema poeziei este doar sugerată de conceptul *fortuna labilis,* cuprins în versul: *Îndulcind cu dor de moarte.*

Versul *Peste vârfuri trece lună* sugerează, prin simbolul lunii, prezența conştiinței universale, care este atât de subtilă, încât atinge doar vârfurile copacilor, munților, aşa cum razele de lună ating aceste limite ale lumii create. Sensibil, codrul îi remarcă prezența: *Codru-şi bate frunza lin*, sugerând prin mişcarea frunzelor, simbol al destinului, al conceptului de *fortuna labilis,* această comuniune cu omul, care percepe vizita „oaspetelui" din cer sugerată de corn, şi-i umple de farmec ființa: *De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vre odată?*

Elegia este construită pe metonimii cu valoare de unicat, specifice stilului eminescian: *Peste vârfuri trece lună, Codru-şi bate frunza, cornul sună, Îndulcind cu dor de moarte, Inima-mi spre tine-ntorn?*

Sentimentul de melancolie se împleteşte cu cel al naturii şi cu cel de dor într-un context afectiv, romantic eminescian.

Poezia poate fi interpretată şi ca un pastel, fiindcă tema naturii este dominantă.

27. *Tat twam asi*

Tat twam asi este o mantra (formulă sacerdotală indiană), care sintetizează legea identității şi a unității Sinelui Suprem. Această Cunoaştere este o iluminare, sensul ultim al procesului cognitiv, este sensul existenței, este răspunsul ontologic indian la întrebarea: Ce / Cine este adevărul? *(Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?)*

Parabolele înțelepciunii sunt expuse concentric în capitolul VI, din *Chandogya-Upanişad*, de către Aruni fiului său Swetaketu şi tratează despre identitatea Sinelui Suprem cu cel individual, încheindu-se cu formula mantra: *Tat twam asi Swetaketu.* Întors de la studii, orgolios, Swetaketu primeşte de la tatăl său o lecție fundamentală, aflând că drumul în cunoaştere este continuu, că valorile conceptului de Cunoaştere sunt mereu altele, dar esența lor este aceeaşi. Aşa cum oalele au ca substanță lutul, aşa cum obiectele de aramă au ca substanță arama, tot aşa întreaga creație este susținută de Sinele Suprem, cu o fărâmă din puterea sa. El, Swetaketu, ajunge, din orgolios, la poziția lui Socrate: *Eu ştiu că nu ştiu, ei nu ştiu că nu ştiu*. Această smerenie duce la depăşirea limitelor cunoaşterii. De la cunoaşterea senzorială la cea filosofică, apoi la cea teologică şi foarte rar la cea mistică. De aceea termenul de *„sofrosyne”* înseamnă înțelepciune, dar simultan şi smerenie. Orgoliul întunecă ochiul minții. Smerenia Domnului Iisus Hristos a fost atât de mare, încât, Dumnezeu fiind, a acceptat să fie batjocorit, bătut şi răstignit. Poezia exprimă faptul că Eminescu a atins limita, la care poate ajunge filosofia şi a depăşit-o puțin, trecând spre poezia de factură teologică, religioasă, ca în *Rugăciune, Înviere, Răsai asupra mea*.

Legea identității, conținută în formula *Tat twam asi,* înseamnă a depăşi orice dialectică, orice dihotomie, de aceea textul poeziei este un punct terminus al unui proces de conştientizare destul de bine exprimat de la *Înger şi demon, Venere şi Madonă* la *Luceafărul.*

Fiica gingaşă de rege este o reprezentare a conştiinței pure, care generează în lume binele, cunoaşterea adevărului, are un destin divin, sugerat în *Luceafărul* prin simbolul Fecioara. Antitetic este prezentată conştiința decăzută printr-o femeie de stradă, cu „privirea sfioasă”. Este o meditație pe tema *fortuna labilis*, dusă pe teritoriul unei parabole a unicității sinelui din *Upanişade*, sintetizând, prin simbolurile „lacrima” şi „roua”, principiul apa, care generează suflul vital, aşa cum mintea se generează din hrană. Mintea se sublimează şi se contopeşte cu suflul, care ia naştere din apă. Suflul se contopeşte cu căldura, iar căldura cu divinitatea supremă. De aceea în liturghia ortodoxă, după epicleză (rugăciunea de sfințire, când Sfântul Agneț devine Trupul Domnului Iisus Hristos, iar vinul sângele Său) urmează adăugarea căldurii.

Cele două simboluri, *lacrima* şi *roua* sintetizează rădăcina celor două vieți. *Fiică gingaşă de rege* atinge rădăcina, căldura şi apoi Ființa, de unde reacția lumii: *Toată lumea ce te vede e de tine-nseninată*, fiindcă exprimă conştiința de sine. Ea rămâne *sfânta cea frumoasă*, adică forma prin care se face sensibilă conştiința universală.

Tat twam asi este răspunsul, pe care trebuie să-l dea sufletul ajuns în pragul cerului. În tradiția filosofiei indiene, după moarte, sunt două căi: calea strămoşilor, care duce spre lună, de unde sufletul se întoarce în ciclul renaşterilor (Samsara) şi calea soarelui, luminată, care duce la identificarea cu Sinele Suprem. Ajuns în fața acesteia, la întrebarea *Cine eşti tu?* el trebuie să răspundă *Tat twam asi,* adică: *Acesta eşti tu*, ceea ce înseamnă pierderea identității sinelui şi contopirea în Sinele universal.

În creştinism, fiinţa se păstrează, nu se pierde, ci se sfinţeşte. Prin sfinţire, ea, fiinţa, ca entitate spirituală, devine asemenea Bunului Părinte al Vieţii, care o reface dându-i *strălucirea cea dintâi*, din care a căzut protopărintele Adam.

Refăcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, sufletul capătă o altă structură de lumină, devenind fiu al Luminii, al Învierii, al Împărăţiei. Destinul de *vas ales* şi de *vas spurcat* este o distincţie esenţială, făcută de voinţa divină, după o prealabilă încercare, în condiţiile destinului general al unui neam. Fiica de rege este *vasul ales*.

Tat twam asi este punctul de limită al eului eminescian, în căutarea conştiinţei de sine prin filosofie. Această limită o va depăşi prin cunoaşterea teologică din poeziile *Rugăciune, Înviere, Răsai asupra mea, Colinde, colinde.* De la condiţia de poet filosof, el vrea să ajungă poetul profet, poetul rugător, poetul sacerdot arhetipal.

28. *Rugăciune*

Oda *Rugăciune* este închinată Preasfintei Fecioare şi se înscrie pe tema poetul şi poezia, fiindcă poetul, ca şi preotul sau profetul, caută să realizeze, prin poezie, un nou raport între Dumnezeu şi sufletul neamului său.

De aceea poetul se adresează Preasfintei Fecioare, în calitatea ei de Doamnă a Cerului *(Crăiasă alegându-Te)*, de Maică Preacurată *(O, Maică Preacurată)*, de *Regină peste îngeri*, de apărătoare *Fii scut de întărire / Şi zid de mântuire* să înalţe şi să mântuie neamul românesc: *Înalţă-ne, ne mântuie / Din valul ce ne bântuie*.

Sentimentul dominant este de adoraţie, ca formă elevată a temei iubirii *(Privirea-Ţi adorată / Asupră-ne coboară)*, fiindcă Preasfânta Fecioară este ocrotitoarea poporului român, este Maica noastră Preacurată, prin care trebuie să dobândim cea de a doua naştere din Duh Sfânt *(Îngenunchem rugându-Te)*. Ea este Maica Luminii, adică a Domnului Iisus Hristos, Lumina Lumii şi din icoana de lumină a Maicii Domnului trebuie să se desprindă, ca o Lumină din Lumină, Pruncul Iisus în biserica inimii *(Din neguri te arată, / Lumină dulce, clară)*, definit în *Apocalipsa Sfântului Ioan*, ca fiind Luceafărul *(Rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor;)*. Maica Domnului este o mare rugătoare la tronul lui Dumnezeu, rugăciunea Ei este ascultată, fiindcă Ea a ascultat poruncile lui Dumnezeu. Poetul, devenit rugător, ştie că poezia trebuie să devină rugăciune. În poezia *Preot şi filosof,* Eminescu exprimă ideea că poetul, ca şi preotul sau filosoful, are cunoaşterea fundamentală, răspunsul asupra căruia a meditat îndelung, că sensul vieţii pământeşti este dobândirea vieţii veşnice. De aceea, în poezia *Întunericul şi poetul,* Eminescu enunţă clar, direct ideea că poetul, ca şi preotul, trebuie să exprime raportul dintre Dumnezeu şi neamul său: *Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele / Purtând pe frunte-mi raza a naţiunii mele?*

Tema iubirii la Eminescu are la bază ideea că iubirea faţă de femeia-înger este o parte a iubirii faţă de Dumnezeu, o cale către Iubirea divină: *Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin* (*Venere şi Madonă*), de aici obsesia de a căuta locul aripilor ei: *Locul aripelor albe l-aş căta-n delirul meu* (*Locul aripelor*). De aceea poemul *Luceafărul* şi întreaga poezie a lui Eminescu trebuie înţeleasă ca

oglindind drumul spre cer al sufletului, de aceea poezia lui Eminescu este mare şi adevărată.

29. *Învierea*

Poezia *Învierea* este construită tot pe tema poetul şi poezia, în sensul arătat de poezia *Rugăciune* şi anume că poetul, ca şi preotul, trebuie să exprime un nou raport între Dumnezeu şi sufletul neamului său, idee prezentă şi-n poeziile *Preot şi filosof, Întunericul şi poetul*, unde poetul devine o voce a neamului, ceea ce redimensionează valorile poeziilor *Revedere, Rugăciunea unui dac:*

Românu-n trecut mare e mare-n viitor!
Şi tu vrei ca poetul să fie trecător.

El trebuie să exprime idealurile poporului său, destinul naţional:

A munţilor Carpatici sublime idealuri
Ce-noată-n a lui suflet cum 'noată-n mare valuri.

De aceea chiar unele poezii ca *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie* capătă un alt înţeles.

Poezia *Înviere* aduce conceptul de poet-preot al sufletului naţional, cel care: *îngână cuvintele de miere, / Închise în tratajul străvechii Evanghelii.*

Poetul, *moşneagul cu barba ca zăpada*, cunoaşte lupta ce-o dă *veşnica viaţă,* adică Mântuitorul cu moartea: *Pieirea, Doamne Sfinte, căzu în orice colţ, / Înveninând pre însuşi isvorul de vieţe.*

El cere Bunului Părinte al Vieţii o *rază mângâioasă",* adică Lumina Lină a Duhului Sfânt. Ca la Sfântul Mormânt, unde la miezul nopţii, când se fac rugăciunile speciale de Înviere de către patriarhul ortodox, lumina din cer coboară şi din mâinile patriarhului Ierusalimului îşi aprind toţi lumânările, împlinind cuvântul *Veniţi şi luaţi lumină!*. Lumina cea cerească nu se dă decât ortodocşilor, fiindcă doar ei au credinţa cea adevărată: *Deodată-n negre ziduri lumina dă năvală*. Este momentul arhetipal al Învierii, consemnat poetic ca o minune:

Colo-n altar se uită şi preoţi şi popor,
Cum din mormânt răsare Christos învingător.

Întregul popor aduce jertfa laudei: *Un clocot lung de glasuri vui de bucurie...* Poetul imaginează un imn: *Cântări şi laude nălţăm / Noi, Ţie Unuia, / Primindu-L cu psalme şi ramuri / Plecaţi-vă neamuri, / Cântând Aleluia!*. Poezia devine cântecul arhetipal, rostit la momentul arhetipal, de către preotul din veac, adică arhetipal, fiu al Împărăţiei, al Luminii, al Învierii, care este Poetul: *Christos au înviat din morţi, / Cu cetele sfinte, / Cu moartea pre moarte călcând-o, / Lumina ducând-o / Celor din morminte!*.

Poetul devine, astfel, un sacerdot, iar poezia este un act sacerdotal, prin care Eminescu încearcă să se apropie de marea tradiţie a poeziei româneşti, reprezentată de Niceta Remesianul, cel care a scris imnul *Te deum,* de marea valoare a poeziei de ritual, ca nucleu al poeziei sacre *(Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate – Epigonii*).

30. *Răsai asupra mea...*

Sonetul, dedicat Maicii Domnului şi intitulat *Răsai asupra mea...,* are ca temă conştiinţa în forma ei cea mai înaltă, *conştiinţa ortodoxă,* reprezentată de Preasfânta Fecioară. Toate elementele poeziei devin metafore ale acestei

sublime conştiinţe, sintetizată prin cele trei virtuţi teologale: credinţa, nădejdea şi dragostea *(redă-mi credinţa, Speranţa mea tu n-o lăsa să moară, Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie!).*

Metafora *lumină lină* este, de fapt, conceptul de conştiinţă creştină, a cărei prezenţă, ca model de gândire, se formează treptat în mintea, inima şi sufletul românului, prin harul Duhului Sfânt.

Este invocată Maica Domnului *(O, Maică Sfântă, pururea Fecioară, / În noaptea gândurilor mele vină)*, pentru a-i reda tinereţea *(Dă-mi tinereţea mea)*, credinţa *(redă-mi credinţa)* şi cerul de stele *(Şi reapari din cerul Tău de stele)*. Poetul înţelege că cel smerit se va înălţa. De aceea îşi afirmă înstrăinarea dată de suferinţă şi smerenie: *Străin de toţi, pierdut în suferinţa / Adâncă a nimicniciei mele*, îşi afirmă neputinţele: *Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie.*

Preasfânta Fecioară este o întrupare a frumosului absolut, ca principiu ea este *kore kosmou*, frumoasa lumii, exprimarea cea mai deplină a principiului feminin. Ea este prototip al îngerilor, sensul speranţei, întruparea milei, ca virtute creştină şi metonimie a tuturor virtuţilor: curăţenia, cumpătarea, blândeţea, răbdarea, hărnicia, care, împreună cu smerenia, mila, credinţa, nădejdea şi dragostea, dau cele zece virtuţi creştine, prin care se exprimă conştiinţa creştină în forma ei cea mai înaltă, adică ortodoxia (dreapta credinţă).

Poetul trăieşte *kenoza* neputinţei, fiindcă: *Tăria mea întru neputinţă se desăvârşeşte*, de aceea se smereşte adânc spre a dobândi înălţarea prin teonoză, prin arătarea Maicii Preacurate cu Pruncul.

Această trăire, profund creştină, este semnul că poezia a pierdut, prin stingerea prematură a poetului, una din şansele de a dobândi o poezie pe dimensiunea sacrului. Adevărata valoare a spiritului eminescian abia apăruse, fiindcă cea mai înaltă valoare o are poezia sacră, iar cea de ritual devine nucleul sacrului. Poetul, din geniu, ar fi devenit Sfânt, aşa cum arăta Nichifor Crainic în *Nostalgia paradisului.* De aceea Eminescu este Mihail, adică înger. Particula *il* înseamnă în ebraică Dumnezeu, şi nu Mihai, adică înger negru, adică ateu, aşa cum îl numesc cei care-l denigrează, aruncând, fără să-şi dea seama, asupra poetului, întunericul conştiinţei lor demonizate.

31. *Sărmanul Dionis*

Nuvela *Sărmanul Dionis* este romantică, fiindcă ne aduce eroi excepţionali în împrejurări excepţionale. Călugărul Dan, din timpul lui Alexandru cel Bun, devine, prin reîncarnare, deci metempsihoză, funcţionarul Dionis. Împrejurarea excepţională este determinată de greşeala, pe care o face Dan, când răsfoieşte o carte magică, la îndemnul rabinului Ruben, devenit prin metamorfoză demon. Metamorfoza şi metempsihoza sunt deci împrejurările excepţionale, romantice, pe care le trăiesc Dan şi Ruben.

Tema, eroii, conflictul şi subiectul sunt structurate pe conceptul de lume ca vis, concept preluat de Eminescu din filosofia lui Schopenhauer şi de aceea avem o continuă alternare de planuri între realitate şi vis.

Fantasticul este o trăsătură a romantismului. Îl găsim la Eminescu în nuvelele *Cezara, Avatarii faraonului Tla, Arhaeus, Moartea lui Ion Vestimie, Făt-Frumos din lacrimă.* Avem, în acelaşi timp, o evaziune în trecutul istoric,

fiindcă acelaşi personaj Dionis – Dan trăieşte în două lumi paralele, sunt puse față în față două lumi, folosindu-se contrastul.

Fantasticul este o coordonată a gândirii eminesciene: *În faptă lumea-i visul sufletului nostru*, idee preluată din filosofia lui Fichte. Din acelaşi filosof, el mai preia idei ca: *Orice credință este minunată şi creatoare de minuni. Dumnezeu există în clipa când cred în El*. Este o idee paradoxală, care are o ambiguitate vicleană. Eminescu, sub masca lui Dionis, se găseşte într-o etapă de căutare.

Arhaeul lui Dionis se sublimează într-o imagine romantică. El duce un dialog cu tatăl său, al cărui chip iese din tablou, ceea ce îi aduce o alunecare extatică în vis. Călugărul Dan trăieşte, în vis, o prefigurare a vieții sale viitoare, ca Dionis.

Textul are înserată o poezie, *Cugetările sărmanului Dionis*, care conține, de fapt, mesajul sub forma unei meditații pe tema *fortuna labilis.* El are o nuanță de umor, pe motan ar vrea să-l facă vornic peste un sat de mâțe, pe purice nu vrea să-l strivească, fiindcă alături de şoareci îi alungă singurătatea şi melancolia.

Nuvela are, ca nucleu epic, o carte, *Arhitecturae cosmicae sive geometricae compendium,* un tratat de astrologie, la care sunt anexate un zodiac, sentințe greceşti, tâlcuiri de vise, o schemă mistică cu calcule geometrice, având la urmă o imagine a Sfântului Gheorghe, nimicind balaurul, ceea ce ar simboliza adevărul, nimicind neştiința. Din centrul de jăratic al acestei cărți, Dionis aude un glas, care-l întreabă: *Unde să stăm?* El se vede pe o câmpie cu iarba cosită, cu cerul limpede şi adânc, cu nouri de jăratic.

Autorul caută să găsească planurile narative, prin care să-şi exprime ideea: *Lumea-i visul sufletului nostru*. Este un mod platonic de a concepe lumea sub forma a trei dimensiuni. Lumea ideilor eterne (*eidos*), a modelelor, lumea creată, materială, pe care o percepem cu simțurile noastre şi nu-i decât o copie a modelelor eterne. Apoi avem lumea artei, care este o copie a lumii simțurilor.

Conceptul de corespondență este văzut într-o perspectivă kantiană: *reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă*. La Kant avem *Cerul înstelat deasupra mea, legea morală în mine.*

Prezent în text, conceptul de lume, ca univers al afectului, structurează tema, eroii, subiectul, dându-le o dezvoltare romantică. Maria, mama lui Dionis, este fiică de preot şi are față de Dionis o iubire maternă. Maria, iubita lui Dan, este fiica spătarului Tudor Mustăță şi-l iubeşte pe Dan ca o logodnică.

Conceptul de lume ca număr este preluat din filosofia lui Pitagora şi este prezent în cartea lui Zoroastru. Omul este un număr într-un şir, Dumnezeu este definit de rabinul Ruben-diavol, ca fiind toate timpurile şi toate neamurile. Este o concepție panteistă, care confundă creația cu Creatorul. Omul este unitatea, Unul, iar Dumnezeu – Totul, ca în filosofia lui Platon, în dialogul *Parmenides.*

Nuvela este o meditație pe teme, motive filosofice din Platon, Fichte, Schopenhauer, Kant, redate într-o haină romantico-fantastică, cu metamorfoze, metempsihoze, ca în *Avatarii faraonului Tlà.*

Genul acesta de nuvelă fantastică, în care un **eu** etern – eidos – **arhaeus** ia diferite întrupări, este romantic. Mihail Eminescu deschide în proza românească seria prozatorilor, care vor cultiva nuvela fantastică: I.L.Caragiale, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu. Mihail Eminescu rămâne poet chiar şi când se exprimă în proză, aşa cum I.L.Caragiale rămâne dramaturg, chiar când scrie

proză, aşa cum Arghezi rămâne prozator, atunci când face versuri. De aceea limbajul eroilor din *Luceafărul* rămâne unic, cum este cel eminescian. Nu avem plurilingvism, fiindcă în proza lui Eminescu nu avem trăsăturile textului în proză.

32. *Făt-Frumos din lacrimă*

a) Basmul *Făt-Frumos din lacrimă* are ca *temă* mitul Sfântul Soare, în ipostaza antropomorfă de Făt-Frumos, iar *ideea* este că binele învinge.

Subiectul este o succesiune de motive, ca în basmele populare. Primul motiv este al împăratului, care obține un copil excepțional, printr-o împrejurare excepțională. La rugămintea împărătesei, icoana Maicii Domnului dă o lacrimă sfântă, pe care împărăteasa o soarbe şi dobândeşte un fiu. De aceea îl va numi *Făt-Frumos din lacrimă*. Copilul creşte repede şi devine voinic, de aceea vrea să rezolve conflictul cu împăratul vecin şi să curme războaiele purtate de tatăl său.

Al doilea motiv este al frăției de cruce, pe care-l vom regăsi la Martha Bibescu şi la Panait Istrati în *Codin*. Făt-Frumos pleacă la împăratul vecin, care-l primeşte după tradiția ospeției şi-i propune să trăiască în pace, ba mai mult, să devină frați de cruce. Datina frăției de cruce este un ritual străvechi şi constă într-un jurământ, ce se face între doi flăcăi, să se ajute în viață ca frații, jurământ pecetluit cu sânge, rezultat dintr-o tăietură sub formă de cruce, pe brațul stâng.

Al treilea motiv este al Mumei-Pădurii, care vine să ia birul de suflete de copii şi să-i înghită ca un balaur. Motivul îl regăsim în mai multe poveşti, dar şi în literatura hagiografică, în legătură cu Sfântul Gheorghe. Făt-Frumos o trânteşte pe Muma-Pădurii într-o piuă de piatră, prăvale o stâncă peste ea şi o ferecă cu şapte rânduri de lanțuri. Muma-Pădurii fuge cu tot cu stâncă şi lanțuri. Făt-Frumos o urmăreşte şi găseşte pe frumoasa fată a Mumei-Pădurii.

De aici avem motivul Sfânta Lună, fiindcă fata Mumei-Pădurii are părul de aur, haina ei părea un nor de raze şi poartă o cunună de mărgăritărele. Ea toarce, dintr-o furcă de aur, un fir ca o rază de lună, deci atributele ce-o însoțesc pe Ileana Cosânzeana. Această fată schimbă poziția celor două *buți cu apă* şi *cu puteri,* spre a-i înlesni lui Făt-Frumos victoria în lupta cu Muma-Pădurii. Când Făt-Frumos o omoară pe Muma Pădurii, se declanşează stihiile şi o furtună violentă. Făt-Frumos şi fata Mumei-Pădurii se întorc la împăratul vecin, care nu ştie cum să-i mulțumească pentru felul în care i-a salvat împărăția de o aşa pacoste.

Motivul Ghenarului este introdus prin mărturisirea împăratului vecin, care îi devenise frate de cruce lui Făt-Frumos, că o iubeşte pe fata Ghenarului şi-l roagă să i-o răpească. Motivul *mireasa răpită* este prezent în literatura populară, dar Eminescu complică acțiunea, fiindcă Făt-Frumos ratează în cele două încercări şi este azvârlit de Ghenar în nori, cade ca pulbere pe pământ, devine un izvor, din care beau Domnul Iisus Hristos şi Sfântul Petru. La cuvântul Domnului, el redevine om. Este motivul creştin al minunilor.

Motivul calului năzdrăvan, pe care-l are Făt-Frumos, are în acest basm o variantă a calului cu şapte inimi. Întors la castelul Ghenarului, este prefăcut de fata acestuia într-o floare şi aşezat într-o glastră. Când fata află, de la Ghenar, cum poate obține Făt-Frumos calul năzdrăvan, el aude şi pleacă să-l obțină.

Aici avem motivul ajutorului ce-l dau omului cele mai neînsemnate vieţuitoare. Făt-Frumos, în drum spre mare, unde locuieşte baba vicleană, salvează pe împăratul ţânţarilor şi pe împăratul racilor. Fără ajutorul lor, Făt-Frumos n-ar fi izbutit să treacă prin cele trei încercări, la care-l pune baba vicleană, simbol al lumii răului, fiindcă ea noaptea *cade într-un somn adânc, iar sufletul ei de vampir suge inimile celor care mor, ori pustieşte sufletele celor nenorociţi*. Cele şapte iepe, pe care trebuia să le păzească Făt-Frumos, sunt scoase de ţânţari din pădurea, unde se ascunseseră şi din mare de către raci. Făt-Frumos trece cu bine şi a treia noapte cu ajutorul unei fete, care locuia la baba cea vicleană. Fata voia să scape de la babă şi de aceea ia o perie, o năframă şi o gresie, se ascunde în pădure, aşa cum stabilise cu Făt-Frumos. Motivul calului năzdrăvan intră acum în prim-plan. Baba vicleană ascunde într-un tretin slab, aşezat pe un gunoi, cele şapte inimi ale cailor ei, ca să-l înşele pe Făt-Frumos. Dar Făt-Frumos ştie viclenia, ia calul cel slab şi pleacă în grabă, luând-o în drum pe fata ce locuia cu baba. Când baba îi urmăreşte, fata aruncă peria, care devine o pădure, apoi gresia, care devine o stâncă, dar baba trece de ele. Când aruncă năframa, aceasta se preface într-un lac. Baba se străduieşte să-l treacă, dar Făt-Frumos loveşte cu buzduganul miazănoaptea, aceasta cade la pământ, baba este cuprinsă de somn şi se îneacă. Calul năzdrăvan sfătuieşte pe Făt-Frumos să nu călătorească noaptea din cauza sufletelor morţilor, care se urcă în lună.

În timpul nopţii, Făt-Frumos are un coşmar, în care vede cum scheletele morţilor urcau spre lună. Odată cu ele pleacă şi fata, care locuise cu baba, fiindcă ea fusese adusă pe pământ cu vrăji. Dimineaţa, calul, care fusese plecat în timpul nopţii, se întoarce şi-l duce pe Făt-Frumos la castelul Ghenarului. De data aceasta, Ghenarul nu-l mai poate ajunge şi el pleacă cu fata acestuia. Îndemnat de calul lui Făt-Frumos, calul Ghenarului îşi aruncă stăpânul în nori, transformându-l într-o constelaţie.

Motivul Ilenei Cosânzene revine în finalul basmului, fiindcă fata Mumei-Pădurii, aşteptându-l pe Făt-Frumos, s-a închis într-o grădină şi cu lacrimile ei a umplut o scăldătoare. Acum, de bucurie, aflând de venirea lui Făt-Frumos, stropi cu ele grădina şi ea se umplu cu lăcrămioare. Făt-Frumos îşi spală faţa în baia de lacrimi, se înveleşte în mantaua ţesută din raze de lună şi se culcă. Alături de el împărăteasa, adică Ileana Cosânzeana, transfigurată din fata Mumei-Pădurii, visează cum Maica Domnului desprinde din cer două stele şi i le aşază pe frunte.

b) Caracterul romantic al prozei lui Eminescu este cel mai bine exprimat în basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, unde toţi eroii au un caracter excepţional şi acţionează în împrejurări excepţionale.

Făt-Frumos are însuşirile mitului Sfântul Soare. Este viteaz, drept, îşi respectă cuvântul dat, îi ajută pe toţi şi de aceea este ajutat de ţânţar, de rac, de fata ţinută cu vrăji de baba vicleană, de fata Ghenarului, de fata Mumei-Pădurii, care devine, printr-o subtilă metamorfoză, Ileana Cosânzeana, adică Sfânta Lună.

Finalul basmului dezvoltă romantic mitul Sfântul Soare şi mitul Sfânta Lună, dovedind faptul că Eminescu cunoştea bine mitologia populară. Redăm, spre exemplificare, o legendă a horei:

Un roi de raze venind din cer a spus lăutarilor cum horesc îngerii, când se sfinţeşte un sfânt şi roiurile de unde răsărind din inima pământului le-a spus cum cântă ursitoarele, când urzesc binele oamenilor. Astfel lăutarii măiestriră hore înalte şi urări adânci.

Modul, în care este descrisă rochia de mireasă a Ilenei Cosânzenei, exprimă o cunoaştere profundă a mitului:

Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrămioarele sure ca mărgăritarul, mironosiţele viorele şi florile toate s-adunaseră vorbind fiecare în mirosul ei şi ţinură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă; apoi încredinţaseră taina lor unui curtenitor flutur albastru stropit cu aur. Acesta se duse şi flutură în cercuri multe asupra feţei miresei, când ea dormea, şi-o făcu să vadă, într-un vis luciu ca oglinda, cum trebuia să fie-mbrăcată. Ea zâmbi, când se visă atât de frumoasă.

Câmpul cu flori, cerul cu stele, marea cu valuri sunt modelele veşmintelor, pe care le poartă Ileana Cosânzeana. Chiar şi hainele de mire ale lui Făt-Frumos au o valoare simbolică, mitică, dovadă a deosebitei documentări a lui Eminescu, dar şi a capacităţii lui de a transfigura realitatea:

Mirele-şi puse cămaşa de tort de raze de lună, brâu de mărgăritare, manta albă ca ninsoarea.

Stilul prozei fantastice a lui Eminescu este romantic, cu multe epitete, metafore, metonimii, personificări, spre a reda permanenta evaziune în basm, în natură, în mit, o permanentă prezenţă a fantasticului, o metamorfoză permanentă a textului, a eroului, de la un episod la altul, printr-o logică de vis.

Ambii rămân eterni, fiindcă existenţa lor transcede realitatea lumii, fiindcă pentru Feţii-Frumoşi *vremea nu vremuieşte*, aşa cum şi pentru Eminescu, acest Făt-Frumos al poeziei romantice universale; vremea nu numai că nu l-a îngropat în uitare, ci dimpotrivă, a făcut să crească aura sa de Luceafăr al literaturii române.

33. Dramaturgia

Personalitate complexă, Mihail Eminescu a fost nu doar poetul cel mai important al secolului al XIX-lea, ci în acelaşi timp prozator, dramaturg, ziarist, om al şcolii, ca revizor şcolar, om al cărţii, ca director al Bibliotecii Centrale Universitare, folclorist, actor şi sufleor, deci om al scenei. Era firesc să încerce să realizeze texte pentru teatrul românesc, ba mai mult, să-şi propună a realiza un *Decameron* dramatic, alcătuit dintr-un ciclu de drame, inspirate din istoria naţională: Neamul Muşatin, Alexandru cel Bun, Ştefan şi Ilia, Ştefan cel Mare, Bogdan cel Chior, Ştefan cel tânăr, Petru Rareş, Alexandru şi Ilieş, Alexandru Lăpuşneanul, Despot Vodă, piese pe care le vor realiza Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu Delavrancea, fiindcă moartea prematură a lui Eminescu a făcut ca acest proiect grandios să rămână la o fază incipientă, de fragmente, de componente ale unui proces creator în perioada de gestaţie.

Drama *Bogdan Dragoş* are realizate două fragmente. În fragmentul actului I, intitulat *Cornul lui Decebal,* avem o luptă pentru putere între Voievodul Dragul, a cărui domnie este subminată, şi vărul său Sas. Acesta îl înconjoară cu oamenii săi, iar Bogdana, soţia lui, îl otrăveşte spre a-l ajuta pe Sas să-i ia tronul. Fiul lui Dragul este Bogdan Dragoş, care este îndrăgostit de Ana. Conflictul puternic şi

intriga de factură shakeasperiană promiteau o dramă romantică istorică. Fragmentul al doilea este o alunecare spre o melodramă desuetă, lungind cu imagini inutile dialogul dintre Bogdan şi Ana. Rugăciunea Anei, din finalul fragmentului, este, probabil, prima variantă a ceea ce va deveni poezia *Răsai asupra mea.*

Melodrama *Amor pierdut – viaţă pierdută* (Emmi) are un aspect de vodevil cu părţi cântate, aşa cum văzuse în trupele lui Caragiali şi Pascali. Este o piesă într-un act, în care Emmi, o tânără capricioasă, îl iubeşte încă din copilărie pe Vasile, fiindcă, deşi era cu vreo 20 de ani mai mare, se juca cu ea.

Acţiunea se petrece la Baden-Baden, unde Emmi este internată într-un sanatoriu, iar doctorul îi spune lui Alecu, un tânăr, care o iubeşte, că fata nu va trăi mult. Orice bucurie îi poate prelungi viaţa, orice durere o poate omorî. Venirea lui Vasile provoacă această bucurie, iar vestea plecării lui spre Italia cu o altă femeie o omoară.

Schiţele pentru drama *Mira* cuprind fragmente de scene, în care Ştefăniţă Vodă, probabil nepotul lui Ştefan cel Mare, duce o viaţă de desfrâu, în loc să aibă iubirea izbăvitoare pentru Mira, fecioara înger. Oscilaţia lui Eminescu către perioada lui Petru Rareş, în care Mira moare, dar ar rămâne ca o icoană în sufletul voievodului, arată că autorul încă nu-şi clarificase nici perioada, nici problematica pe care trebuia s-o dezbată, de aceea şi conflictul este neconturat.

Fragmentul *Alexandru Lăpuşneanul* contura elementele unei drame realiste. Alexandru Lăpuşneanul, viclean şi cinic, determină moartea viteazului Gruie, prefăcându-se că trimite prin vărul său, vistiernicul, o carte de iertare la cetatea Hotinului, unde acesta era închis de turci. Vistiernicul o înşală pe Bogdana, soţia lui Gruie, că-l salvează, dacă-i acceptă iubirea. Gruie este ucis de turci, fiindcă vistiernicul omite să ducă scrisoarea de iertare a lui Vodă. Aflând de acest lucru, Alexandru Lăpuşneanul dispune ca vistiernicul s-o ia de soţie pe Bogdana şi-i dă o moşie ca zestre. Cinismul domnului Lăpuşneanu este interpretat ca un act de dreptate, care spală ruşinea Bogdanei, îi dă posibilitatea să-şi crească copiii şi împlineşte pravila rostită de vlădică şi anume că cel ce înşală o femeie, să fie ucis, sau s-o ia de soţie. În acelaşi timp, Lăpuşneanu îşi arată intenţia ca viteazul Gruie şi după moarte să fie pedepsit, adică spânzurat şi dat hrană în codru lupilor şi corbilor, fiindcă ura lui nu are limite. Este o imagine influenţată de nuvela lui Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanul,* şi nu cea reală a voievodului, nevoit să răpună oligarhia boierească, trădătoare a intereselor naţionale.

Fragmentele dramei *Mureşan* caută să ne dea imaginea poetului arhetipal, reprezentant al conştiinţei naţionale, care are o confruntare cu *Anul 1848,* personaj simbol al Timpului, ca mod de exprimare a duhului lumesc. Acesta vrea să distrugă „sufletul divin” al neamului românesc. Acest pseudopersonaj, *Anul 1848,* rosteşte împotriva lui Mureşan, apărător al sufletului românesc, un blestem: *Moartea să te cuprindă în braţele ei de viu / În suflet să-ţi domnească un seraf surd şi mut / Şi-o secete cumplită în capul tău tăcut!* ... *Cu raza morţii negre eu fruntea ta ating / Şi harfa ta o sfarm şi geniul ţi-l sting!* În scena următoare, Silfii de lumină şi vocea lui Isis exprimă conceptul romantic de lume ca vis, în care

pătrunde poetul Mureşan: *Eu voi căuta cu falã ca leul ce-a învins, / Iar tu luceşte palã al deşteptării vis!.*

În alt fragment vedem mai puternică influenţa poeziei germane, a lui Goethe probabil, unde apar ca personaje: Visurile, Vântul, Regele Somn, Delfinul, Undele, Sirena, Ondina, Călugărul.

În dramaturgie, Mihail Eminescu rămâne mult în urma lui Vasile Alecsandri, care realizează, în *Ovidiu*, *Fântâna Blanduziei*, *Despot-Vodă*, drame romantice de certă valoare. El nu se documentează când porneşte să realizeze drama Decebal, nu poate problematiza conflictul, nu are datele reale ale desfăşurării războaielor dintre daci şi romani.

Lui Eminescu îi lipsesc lecţiile de artă dramatică, pe care le-a audiat I.L.Caragiale la Conservator, ca nepot al lui Costache Caragiale. De aceea mai toate încercările dramatice ale lui Eminescu sunt marcate de diletantism, spre deosebire de I.L.Caragiale, care au un înalt profesionalism. Aceasta este explicaţia faptului că Eminescu a renunţat la o mulţime de proiecte: *Cel din urmă Muşatin*, *Ovid în Dacia*, *Genaia*, *Doamna Chiajna*, *Bogdan Vodă.* El parodia după Shakespeare, Richard al III-lea în piesa *Împăratul*, *împărăteasa* şi căuta specificul naţional în *Cenuşotcă*.

34. *Andrei Mureşanu*

Subintitulat *Tablou dramatic într-un act*, fragmentul atribuie poetului ardelean Andrei Mureşan un solilocviu, alcătuit din versuri pe tema *fortuna labilis (E plan, precugetare, / În şirul orb al vremii şi-a lucrurilor lumei? / Sau oarba întâmplare fără-nţeles şi ţinută / E călăuza vremii?)*. Poetul se-ntreabă: *Ce legi urmează vremea?* Nu cumva vremea este oarbă: *E vo dreptate-ntr-asta sau oarbă-mparte bobii / Soarta fără-de-lege?*. Întrebarea este retorică, fiindcă soarta aduce *Atâta neferice pe ţara mea pustie* ca şi astăzi din cauza faptului că neamul românesc îşi plăteşte păcatele în această lume spre deosebire de cele bogate şi puternice, care trăiesc din jaf şi cotropire, fiindcă popoarele conduse de închinătorii la demoni se vor osândi la focul cel veşnic, odată cu **răul** *(Sâmburele lumii)* adică Satan *(O, Satan! Geniu al desperării)*.

Îndemnul *Şi sfărâmaţi c-o mândră strigare triumfală / Ordinea cea nedreaptă şireată, infernală* va fi reluat în poemul *Împărat şi proletar,* unde accentele de critică socială sunt bine conturate. Aici aceste note critice sunt mai vag exprimate: *Voi v-aţi hrănit duşmanii, i-aţi apărat cu sânge, / În loc de-a sparge capul năpârcei sub picior, / Voi aţi crescut-o mare şi astăzi vă zugrumă*. De aceea şi reorientarea maselor spre stânga ca urmare a nedreptăţilor făcute de jaful organizat de partidele politice şi de organismele internaţionale, de mafiile pe care le-a demascat poetul.

Scepticismul determinat de lecturile din Arthur Schopenhauer determină meditaţiile versificate: *Când un popol/ Începe a fi nobil şi generos în cuget, / Atunci a lui cădere şi moarte sunt aproape, / Căci numai răul are puterea de-a trăi*.

Conceptul de *carpe diem* ar vrea să fie într-un fel poate mesajul pus în gura lui Andrei Mureşanu: *Aici fiţi mari, puternici, aici fiţi fericiţi / Aici spirit, curagiul şi pumnii au valoare / În mână de vei prinde-a istoriei carte*.

Mesajul propriu-zis este însă concentrat în versurile: *Stinge, Doamne, cuvîntul nimicirii / Adânc, demonic-rece, ce-n sufletu-mi trăieşte, / Coboară-Te în mine, mă fă să recunosc / C-a Ta făptură slabă-s. Nu mă lăsa să sper / Că liber-mare-mândru prin condamnarea Ta. / N-oi coborî în iaduri de demoni salutat*. Poetul trăieşte dramatic războiul interior cerând lui Dumnezeu: *Nu răscoli-n bătaie-Ţi ruinile sfărâmate / A lumii-mi dinăuntru*.

Imaginea poetului reprezentant al conştiinţei naţionale se concentrează în jurul unui simbol *(E un stejar)* cu care este asemănat poporul român *(aşa, poporul meu, / În tine e puterea-ţi, nălţarea-ţi şi pieirea-ţi)*. Acest stejar a trecut *Prin viscole turbate, prin arşiţă şi-ngheţ*, fiindcă nici un neam din lume n-a trecut prin atâtea năvăliri ale tuturor tâlharilor lumii: *Popoarele barbare / Ce-au cotropit românii sunt vijelii măreţe*. Românii au trecut prin aceste vijelii: *Iar stejarul / Poporului meu tare ridică şi-azi în vânturi / Întunecata-i frunte şi proaspăta lui frunză*, ca un stejar.

În final apare ideea care a generat şi poezia: *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*: *– O, naţie iubită! / Vei înţelege doru-mi, vei şti să-l preţuieşti? / Voi să te văd, iubito! nu fericită –* ***mare****!* Este dimensiunea patriotică a mesajului, care însoţeşte întreaga creaţie a lui M. Eminescu, mesaj care va fi cel mai bine exprimat în *Scrisoarea III*.

Mihail Eminescu – universul poetic
(plan de idei)

1. Marile teme ale universului eminescian

a) Natura – temă romantică şi de specific naţional:

• natura: mod de a exprima armonia şi echilibrul – ca o concepţie despre lume şi viaţă a poporului român – *Mai am un singur dor, Revedere*;

• natura: o exprimare a motivului comuniunii dintre om şi natură – *Revedere, O, mamă, Lacul, Dorinţa, Sara pe deal, Şi dacă...*;

• natura: mod de a sugera valorile eului poetic – *Sara pe deal* – omul – centru al universului – *Scrisoarea I* – spiritul generator al lumii.

b) Iubirea – lege fundamentală a universului – generează lumea prin unirea principiilor masculin şi feminin, a spiritului cu natura – temă romantică – *Luceafărul – Primind o altă lege*;

• iubirea: valoare romantică fundamentală – *Luceafărul – o oră de iubire* în schimbul veşniciei;

• iubirea: lege generatoare a armoniei şi echilibrului – *Sara pe deal*;

• iubirea: mod de a exprima patriotismul – *Scrisoarea III, Revedere.*

c) Istoria – exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut:

• evaziunea în trecutul istoric: mod de a cultiva patriotismul – *Scrisoarea III*;

• Mircea: tipul domnului patriot, opus liberalului demagog;

• rolul literaturii în viaţa social-istorică: *Epigonii*;

• istoria: prilej de meditaţie pe tema *fortuna labilis – Memento mori, Împărat şi proletar*;

• critica prezentului decăzut: punct de conexiune cu atitudinea critică realistă în *Scrisori*.

d) Omul şi societatea – temă realistă a universului eminescian:

• Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*: Eminescu – culme a spiritului critic în Moldova;

• critica societăţii burgheze – instituţii, moravuri, ideologie: *Scrisoarea I, Scrisoarea III, Împărat şi proletar*;

• tipuri realiste: proletarul (*Împărat şi proletar*), demagogul (*Scrisoarea III*).

e) Conştiinţa – drumul cunoaşterii de sine – soarta omului de geniu – temă specific eminesciană:

• caracterul excepţional al celui ce dobândeşte cunoaşterea de sine: *Scrisoarea I*;

• raportul dintre conştiinţă şi univers: raportul omului de geniu cu societatea: *Povestea magului călător în stele*;

• rolul omului de geniu: *Luceafărul*, *Odă (în metru antic)*, *Scrisoarea I*;

• izolarea şi înstrăinarea omului de geniu: *Luceafărul, Glossă.*

f) Mitul – temă de profund specific național – *Luceafărul*:

• mituri autohtone: Cerul Tată, Luceferii, Pământul-Mumă, Sfintele Ape, Sfântul Soare, Sfânta Lună;

• mituri universale: Hyperion, Odin, Venus, Kama, Apolon;

• motive creştine: Sf. Vineri, Sf. Miercuri, îngerul, geneza.

2. Poetul şi poezia – temă şi motiv ale universului poetic – dimensiune a programului estetic

a) Conceptul de poet primeşte valori diferite de-a lungul creației sale:

• poetul este un luptător, un bard național: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*;

• poetul este un contemplativ – Cezarul – ipostază a eului: *Împărat şi proletar*;

• poetul este o conştiință socială: *Epigonii,* națională: *Revedere*;

• poetul este un înstrăinat, însingurat: *Luceafărul, Odă (în metru antic)*;

• poetul este un demiurg, care generează universul poetic: *Scrisoarea I*;

• poetul este o ipostază a conştiinței universale: *Luceafărul, Rugăciunea unui dac*;

• poetul este un generator al poeziei: *Criticilor mei.*

b) Conceptul de poezie:

• poezia este o expresie a idealurilor naționale şi sociale: *Epigonii, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*;

• poezia este o transfigurare a realității: *Epigonii – strai de purpură şi aur*;

• poezia este geneza unui univers spiritual: *Scrisoarea I*;

• poezia este adevărul în haină sensibilă: *Criticilor mei*;

• poezia este un joc, o delectare: *Epigonii – voluptos joc cu icoane*;

• poezia este conştiința sacrului: *Epigonii – înger palid cu priviri curate*;

• poezia este un mod de a modela personalitatea: *Luceafărul – mreajă de văpaie*;

• poezia este o imagine a universului național: *Revedere, Scrisoarea III*;

• poezia este universul conştiinței: *Luceafărul – Din sfera mea venii ...*;

• poezia este retorică: *Criticilor mei – când nimic nu ai de spus*;

• poezia este lumea mitului: *Călin (file din poveste), Luceafărul*;

• poezia este o armă ideologică: *Împărat şi proletar*.

3. Caracterul filosofic al poeziei lui Eminescu – modelul intelectului

a) legile – model fundamental al gândirii şi al universului:

• legea iubirii: *Luceafărul – primind o altă lege*;

• legea armoniei şi echilibrului – lege fundamentală a creației: *Scrisoarea I, Luceafărul*;

• legea discriminării: *Luceafărul – Eu sunt vie, tu eşti mort*;

• legea înțelegerii: *Luceafărul – Deşi vorbeşti pe înțeles / Eu nu te pot pricepe*;

• legea identității: *Tat twam asi*;

• legea refracției: *Luceafărul – Şi din oglindă luminiş*;

• legea reacției: *Luceafărul – Se stinse cu durere*, *Se aprindea mai tare.*

b) principii:

• primordiale: apa, aerul, focul, pământul: *Luceafărul*;

• platonice: Binele, Adevărul, Frumosul, Legea, Armonia: *Luceafărul*;
• kantiene: timpul, spațiul: *Luceafărul, Scrisoarea I*;
• generatoare: masculin (spiritul), feminin (natura): *Luceafărul.*

c) concepte filosofice:

• *fortuna labilis: Scrisoarea I, Veneția, Luceafărul*;
• *carpe diem: Floare albastră, Luceafărul*;
• *panta rhei: Trecut-au anii..., Revedere, Luceafărul*;
• *homo mensura: Glossă, Împărat şi proletar, Scrisoarea I*;
• lumea ca vis: *Împărat şi proletar, Scrisoarea III*;
• lumea ca joc: *Luceafărul, Floare albastră, Epigonii*;
• lumea ca număr: *Scrisoarea I, Sărmanul Dionis*;
• lumea ca mit: *Călin (file de poveste), Luceafărul*;
• lumea ca univers al afectului: *Dorința, Sara pe deal, Floare albastră*, *Atât de fragedă, Mai am un singur dor*.

d) concepte estetice:

• autonomia esteticului: *Luceafărul – Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece1*;
• *catharsis: Luceafărul, Epigonii, Sara pe deal*;
• *mimesis: Luceafărul, Epigonii, Floare albastră*;
• specific național: *Revedere, Luceafărul*;
• transfigurarea realității: *Epigonii, Floare albastră*;
• *hybris: Luceafărul – Scăldat în foc de soare*;
• corespondență: *Luceafărul, Floare albastră*.

e) categorii:

• cunoaştere: senzorială, subtilă, de sine;
• conştiință: de sine, în sine, universală;
• afect: dor, dorință, iubire, patriotism, natură.

f) mituri: universale, autohtone.

g) simboluri: soarele, luna, toiagul, coroana, oglinda, castelul, stelele, fulgerul.

4. Evoluția modelului uman

a) modele estetice – structurate pe o categorie estetică:

• romantice: îngerul, demonul (*Înger şi demon*), Arald, Maria *(Strigoii)*;
• realiste: parazitul (*Scrisoarea III*), agitatorul *(Împărat şi proletar)*.

b) prototipuri – eroi structurați pe un concept:

• clasice: Cezarul (concept de putere), proletarul (concept de muncă);
• romantice: Călin (mitul zburătorului), Mircea (conceptul de patrie), Baiazid (conceptul de putere);
• de factură barocă: Regele Lear (*Împărat şi proletar*).

c) arhetipuri – eroi structurați pe un principiu (arhe):

• fata de împărat – principiul feminin: *Luceafărul* – are ipostazele: copila, luna, Fecioara, Cătălina, doi tineri – chip de lut, mireasă;
• poetul: *Floare albastră – Ca un **stâlp** eu stau în lună*, principiul masculin este sugerat de linia verticală, luna este principiul feminin;
• bătrânul dascăl: *Scrisoarea I – şi vecia într-un **număr***.

d) actanți – care nu fac voia proprie, ci doar actul – structurați pe o lege:

• Hyperion: *Luceafărul* – reprezintă conştiința de sine – are şapte ipostaze: astru, fulger, lumină, angelică, demonică, gând, Hyperion.

e) Dumnezeu – Bunul Părinte al Vieții – *„Părinte mă dezleagă”*.

• Demiurgul: *Luceafărul* – reprezintă conştiința universului – Legea, Sinele Suprem – *Jur împrejur de sine*. Creatorul – *Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum isvorau lumine.*

5. Modelul estetic

a) dimensiunea romantică:

• eroi excepționali în împrejurări excepționale: Călin, Hyperion, Arald;

• tema, eroii, conflictul, subiectul – structurați pe afect: *Luceafărul, Călin (file din poveste), Sara pe deal, Floare albastră*;

• evaziunea în vis, basm, natură, trecutul istoric, decor oriental: *Luceafărul, Călin, Scrisoarea III, Floare albastră, Memento mori*;

• exaltarea trecutului glorios şi critica prezentului decăzut: *Scrisoarea III, Epigonii*;

• procedee romantice: antiteza – *Scrisoarea III*, contrastul: *Luceafărul, Floare albastră*;

• modelul vegetal: *Floare albastră, Atât de fragedă..., Şi dacă...*;

• specii romantice: poemul – *Luceafărul*; idila – *Sara pe deal*; pastelul – *Povestea codrului*; meditația – *La steaua*.

b) elemente clasiciste interferate în texte:

• eroi ideali în împrejurări ideale: *Luceafărul, Călin, Atât de fragedă*;

• caracterul moralizator: *Scrisoarea III, Junii corupți*;

• armonia şi echilibrul: *Sara pe deal, Luceafărul*;

• concepte clasice – *fortuna labilis*, *panta rhei*, *mimesis*, *catharsis*: *Luceafărul, Floare albastră*;

• specii clasice: oda [*Odă (în metru antic*)], satira (*Scrisoarea III*).

c) elemente realiste interferate în texte:

• Garabet Ibrăileanu îl defineşte ca o culme a spiritului critic în Moldova: *Spiritul critic în cultura românească*;

• eroi tipici în împrejurări tipice: proletarul (*Împărat şi proletar*), demagogul (*Scrisoarea III*);

• tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din viața socială: *Împărat şi proletar, Junii corupți, Epigonii*;

• criticismul: *Scrisoarea III, Epigonii, Scrisorile II, IV, V.*

6. Caracterul național şi universal

a) Specificul național: mituri, istoria, versificația, expresii, datini, eresuri, structura stilului, natura;

b) Concepte filosofice universale: *panta rhei*, *fortuna labilis*, *mimesis*, *catharsis*, *hybris*;

• principii: Platon: Binele, Adevărul, Legea, Armonia, Frumosul; Kant: Timpul, Spațiul.

c) Sinteza programului estetic romantic: *Luceafărul.*

d) Sinteza dintre specificul național şi gândirea universală: Titu Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui.*

Ion Creangă

1. Viața şi activitatea literară

1 martie 1837 este data de naştere, aleasă de scriitor din mulțimea de date susținute. Învață carte cu bădița Vasile, dascălul bisericii Sf. Nicolae din Humuleşti. Tatăl său era răzeş, avea două locuri bune de semănat, creştea oi şi făcea negustorie cu sumane. Mama, Smaranda Creangă din Pipirig, era rudă cu mitropolitul Iacov Stamati şi de aceea voia să-şi facă băiatul preot. Şcoala de la Humuleşti se închide fiindcă pe bădița Vasile l-au luat la oaste cu arcanul. David Creangă, bunicul său, îl duce la Broşteni, la Şcoala lui Nanu, unde nepotul va sta în gazdă la Irinuca. Se îmbolnăveşte de râie, se întoarce la Humuleşti şi apoi urmează şcoala din Târgu Neamț, fiind coleg cu Vasile Conta. Apoi la Seminarul de la Fălticeni, unde e mândru că are ca înaintaş pe Ciubuc Clopotarul. Stă în gazdă la Pavel Ciubotarul. În 1855 pleacă la Seminarul de la Socola. Devine cântăreț, apoi diacon, însurat cu fata preotului de la Patruzeci de Sfinți din Iaşi. Se înscrie la Facultatea de teologie şi se mută la mănăstirea Bărboi, apoi la Golia. Face câteva greşeli, se duce la teatru, divorțează, trage cu puşca după ciori. Devine institutor fiindcă urmase cursurile Şcoalei de institutori, organizată de Titu Maiorescu la Iaşi. Este suspendat din slujba de diacon şi va fi institutor la Şcoala nr. 1 de băieți. Este destituit şi din învățământ. Îşi ia o bojdeucă în Țicău şi îşi câştigă existența ținând un debit de tutun în Târgu Cucului. Gospodăria i-o ținea Ecaterina Vartic şi duce o viață rurală. Maiorescu, devenit ministru, îl readuce ca institutor la Şcoala primară nr. 2 din Păcurari. La *Junimea* spune multe anecdote, cimilituri, glume, dar citeşte *Amintirile din copilărie*, nuvele ca *Moş Nichifor Coțcariul*, poveşti ca: *Dănilă Prepeleac*, *Capra cu trei iezi*, *Fata babei şi fata moşneagului*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Povestea lui Stan Pățitul*. Va colabora la manuale şcolare. Moare în 1889.

Activitatea literară este alcătuită din amintiri căci la „Amintiri din copilărie" va mai lăsa *Fragment de biografie*.

Nuvele: *Soacra cu trei nurori, Moş Nichifor Coțcariul, Prostia omenească.*

Basme şi poveşti: *Povestea lui Arap-Alb, Povestea lui Stan Pățitul, Povestea porcului, Povestea unui om leneş, Ivan Turbincă, Făt-Frumos, fiul iepei, Fata babei şi fata moşului, Punguța cu doi bani.*

Povestiri: *Moş Ion Roată şi Vodă Cuza, Moş Ion Roată şi Unirea, Popa Duhu, Cinci pâini, Acul şi barosul, Inul şi cămeşa, Ursul păcălit de vulpe*, ceea ce îi va atrage din partea lui George Călinescu aprecierea de *erudit al satului*, căci cunoştea bine literatura populară.

2. *Amintiri din copilărie*

a) *Amintiri din copilărie* se intitulează cea mai importantă creație a lui Ion Creangă, primul roman rural românesc, nu prin întindere, ci prin faptul că ne dă o imagine a universului rural românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea. Tema *satul şi țăranul* va fi apoi dezvoltată de Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Marin Preda, adică de cei mai importanți scriitori realişti, fiindcă este o temă realistă. Ideea este însă romantică, fiindcă dragostea față de satul natal, de casa părintească, de frați şi surori, de părinți şi rude, de cei cu care împarte bucuriile şi necazurile, este, în esență, dragostea față de țară. Compoziția este clasică, din patru capitole, de aceea *Amintiri din copilărie* are întinderea unei nuvele. În prima parte, structura secvențială a textului adună, printr-o tehnică de colaj, episoade din viața de şcolar a lui Nică, împănată cu proverbe, zicători, datini, obiceiuri, fragmente de cântece populare, care dau textului un profund caracter național, îi dau un aspect de unicat, de viu, de stil popular autentic. În partea a doua, avem evenimente din viața de copil la casa părintească, iar în partea a treia – întâmplări din viața de şcolar la Fălticeni, Târgu-Neamț, pentru a încheia, în partea a patra, cu plecarea la Seminarul Socola din Iaşi.

Subiectul este construit potrivit cu starea sufletească a autorului, care alătură evenimentele şi le potențează afectiv. Capitolul întâi începe cu o descriere a Humuleştilor, în care simțim dragostea autorului față de locuri, de oameni, ca motivație esențială a scrisului, ca mesaj al cărții. Secvențele se succed într-o regie modernă, filmică, *felii de viață*, aşa cum se structurează un roman concentrat la Friederich Dürenmatt. Dintre acestea amintim câteva episoade: crearea şcolii din Humuleşti de către preotul Ioan, moş Fotea aduce calul Bălan şi pe Moş Nicolae cel din cui, bătaia Smărănditei popii, procitania, prinderea muştelor cu ceaslovul, prinderea lui bădița Vasile la oaste, plecarea la Broşteni, dărâmarea casei Irinucăi, umplerea de râie, fuga cu plutele pe Bistrița, felul în care sunt îngrijiți de bunica la Pipirig.

În capitolul al doilea, *feliile de viață* încep cu descrierea casei părinteşti, impregnată cu sentimentul de duioşie, portretul Smarandei Creangă, fiindcă din dragoste l-a purtat prin şcoli. Avem fragmente care istorisesc cum săreau noaptea în capul tatălui, cum s-a dus la urat cu băşica cea de porc, felul cum Chiorpec, ciubotarul, îl unge cu dohot pe la bot, distrugerea cânepii în episodul cu cireşele, prinderea pupezei care îi aduce al doilea conflict cu mătuşa Mărioara, ruşinea din episodul cu scăldatul redau imagini pline de viață autentică.

În partea a treia avem descrierea zonei Neamțului, cu mănăstirile, cu furnicarul de oameni, şcoala domnească de la Târgu-Neamț, cu părintele Isaia Duhu; apoi avem serialul de isprăvi de la şcoala de catiheți de la Fălticeni, cu învățătura lui Trăsnea, cu jocurile lui moş Bodrângă, cu petrecerile la crâşmărița din Rădăşeni, pusul poştelor lui Oşlobanu, Mogorogea, distrugerea casei lui Pavel Ciobotarul şi pierderea purceilor, desființarea şcolii de la Fălticeni.

În partea a patra avem hotărârea Smarandei Creangă de a-l trimite pe Nică la Seminarul Socola din Iaşi, *plecarea cu telegarii* lui Moş Luca, sentimentul de tristeţe cu care se desparte de locurile natale, de lumea copilăriei.

b) Arta de povestitor a lui Ion Creangă constă în autenticitatea episoadelor, în măiestria de a surprinde tipuri umane, în profundul specific naţional, în umorul robust, în limbajul viu, colorat, expresiv, moldovenesc. Eroii sunt vii, reprezintă categorii sociale, ca în estetica realistă, dar, prin însumare, sugerează prototipuri ca în estetica clasicistă, fiindcă au şi trăsături general-umane.

Smaranda Creangă este tipul femeii de la ţară, care îşi iubeşte copiii, face pentru ei sacrificii, îl poartă pe Nică la învăţătură, ştie o mulţime de practici mantice: îi făcea copilului un benghi în frunte ca să-l apere de deochi, abătea grindina, înfigând toporul în pământ, închega apa cu două picioare de vacă, îndrepta vremea, punându-l să râdă la soare. Este mama, ca prototip, iubitoare, harnică, răbdând toate năzbâtiile copiilor, evlavioasă, crede în destinul de excepţie al lui Nică.

Nică al lui Ştefan al Petrei din Humuleşti este prototipul *copilul***,** care devine dintr-un *băiet prizărit, ruşinos şi fricos*, *un holteiu, din păcate!*. El retrăieşte *vârsta cea fericită*, *aşa cum au fost toţi copiii*, *cu ruşinea zugrăvită în faţă şi cu frica lui Dumnezeu în inimă*, care dintr-un *boţ cu ochi* ajunge un flăcău, căruia îi *sălta inima de bucurie*, când îl auzea pe Mihai, scripcarul din Humuleşti, cântând. De aceea, pentru el, satul este plin de farmecul copilăresc, plin de jocuri şi jucării. Creangă scrie pentru a retrăi acele clipe, pentru care-i *saltă şi acum inima de bucurie*, fiindcă ea, copilăria, *este veselă şi nevinovată*. Motivaţia scrisului este lirică, romantică, de aceea *Amintiri din copilărie* este o carte realistă, dar şi de evaziune romantică în lumea copilăriei.

Prototipul *ţăranul* rezultă prin însumarea unor eroi ca: Ştefan al Petrei, gospodar harnic, care munceşte în pădure la Dumesnicu, la făcut şi vândut sumane, la câmp pentru a agonisi existenţa familiei; bunicul David Creangă, din Pipirig, înţelept, evlavios, bun şi blând, care plăteşte pagubele nepoţilor; unchiul Vasile şi mătuşa Mărioara *pui de zgârâie brânză*, adică atât de zgârciţi amândoi încât *parcă a tunat şi i-a adunat*.

Prototipul *preotul* este sugerat de părintele Ioan, de sub deal, inimos, luminat, blând, care face şcoală la Humuleşti, de părintele Isaia Duhu, cărturar, care-i învaţă la Şcoala Domnească, făcută de Ghica Vodă, de părintele Oşlobanu, avar, care-i alungă când se duc cu uratul.

Prototipul *ciubotarul* este reprezentat nu numai de şugubăţul Chiorpec, ci mai ales de Pavel, care-i găzduieşte la Fălticeni.

Moş Luca reprezintă *harabagiul,* un prototip care va fi dezvoltat în nuvela *Moş Nechifor Coţcariul.* Prototipul *călugărul* este sugerat prin stareţul Neonil de la Neamţ, prin părintele Isaia Duhu, prin ceea ce gândeşte Nică în capitolul al patrulea, când vrea să-i propună mamei să rămână călugăr.

Arta lui Creangă constă în faptul că izbuteşte să construiască imaginea vie a unui univers rural românesc în plină mişcare, cu o evoluţie a eroilor, cu personaje conturate din câteva linii sigure, impregnat de specificul naţional

moldovenesc: port, obiceiuri, datini, jocuri, cântece, proverbe, zicători, termeni, expresii, locuri, oameni, obiecte, folosind o economie de mijloace, o densitate, o acuratețe, un stil atât de autentic, încât Călinescu îl definea astfel printr-o concluzie a studiului său: *Creangă este însuşi poporul român într-un moment de genială expansiune.*

c) Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, rezultă din faptul că eroii săi reprezintă categorii sociale, sunt tipuri umane bine conturate, vii, care trăiesc *felii de viață* autentică, reală, românească. În acelaşi timp, ei au trăsături general-umane, reprezintă prototipuri ca în clasicism, dar au o trăire afectivă ca eroii romantici.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, dau o imagine a satului moldovenesc de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar elementele de specific național sunt romantice, fiindcă romanticii aduc prețuirea culturii populare. De aici profunda prietenie a lui Ion Creangă cu Mihail Eminescu.

Portul popular alcătuit din: sumane, catrință, opinci cu obiele de suman alb; obiceiurile de sărbători cu uratul, cu mersul preotului prin sat, cântecele spuse de Mihai scripcarul din Humuleşti, proverbele şi zicătorile; practicile mantice ca: datul cu bobii, benghiul în frunte pentru deochi, înfiptul toporului ca să alunge grindina; horele, doinele, corăbiasca, horodinca, alivencile, țiitura, Măriuța şi alte jocuri cântate de moş Bodrângă; claca, unde torcea întrecându-se cu Măriuca, plăcintele cu poale-n brâu şi alivenci, iarmaroacele şi mersul pe la mănăstiri, toate dau acel specific național.

Scientismul, care caracterizează realismul, are în cazul lui Creangă o formă particulară, aceea de erudit al culturii populare, aşa cum observă G. Călinescu.

Particulară este şi forma prin care se exprimă spiritul critic. Fie sub forma blestemului, când este prins bădița Vasile la oaste cu arcanul *(Afurisit să fie câneriul de vornic şi cum au ars el inima unei mame, aşa să-i ardă inima sfântul Foca de astăzi, lui şi tuturor părtaşilor săi)*, fie sub forma ironiei *(dascălul Iordache, fârnâitul de la strana mare*, care *clămpănea şi avea darul suptului)*, a autoironiei pusă în gura tatălui său *(că-i o tigoare de băiat, cobăit şi leneş, de n-are păreche*, *prinde muşte cu ceaslovul*, *bate prundurile după scăldat*, iarna *pe gheață şi la săniuş),* dar mai ales prin umor.

Umorul însoțeşte situațiile comice ca în episodul cu scăldatul, când mama îi ia hainele şi, ca băiat mare, trăieşte ruşinea de a veni în pielea goală prin grădini acasă, fiind de râsul fetelor *(iar eu intram în pământ de ruşine şi cât pe ce să mă înec de ciudă)*. Umorul are şi un sens moralizator, fiindcă Nică redevine harnic, o ajută pe mama sa la făcutul sumanelor, încât aceasta îl laudă şi el plânge de bucurie. Aceasta ne arată, ca şi în cazul lui George Topîrceanu, că ironia şi umorul sunt, de fapt, masca sub care autorul îşi ascunde sensibilitatea.

În episodul cu pupăza, *după ce-i face tărăboi* moşului şi acesta-l amenință că-l spune tatălui său, se autoironizează cu expresii plastice: *pe loc mi s-a muiat gura*, *şi unde-am croit-o la fugă*. Vorba ceea: *Lasă-l, măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!*. Este, de fapt, o situație comică tratată cu umor, ca şi în episoadele cu scăldatul, cu cireşele, cu uratul sau cu râia, ce-o ia

Nică de la caprele Irinucăi. Uneori Creangă face umor negru, ca în episodul cu holera, când *boscorodea* morții cu cimilituri, lua pomană covrigi, mere, turte, nuci, încât se îmbolnăveşte. El este învelit în seu de moş Vasile Țandură, se face bine, iar concluzia este ironică: *lucrul rău nu piere cu una cu două.*

Umorul este, de fapt, rezultat şi dintr-un comic de limbaj, fiindcă zmeii lui moş Luca sunt ca nişte *mâți de cei leşinați*, oamenii de la şes sunt *sarbezi la față şi zbârciți, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte în toată viața lor*, candidații veniți la Socola au nişte *târsoage de barbe cât badanalele de mari*.

Umorul izvorăşte din bucuria de a trăi *de-ți părea tot anul zi de sărbătoare* sau cum redă cuvintele unei babe: *Dare-ar Dumnezeu tot anul să fie sărbători şi numai o zi de lucru şi chiar atunci să fie praznic şi nuntă în sat*. Umorul însoțeşte pe eroi, fiindcă au nume comice: Trăsnea, Oşlobanu, Moş Chiorpec, Mogorogea. Cu toate acestea, Creangă nu poate să treacă cu vederea felul în care satul, cei din jur sancționează comportamentul său. Moş Chiorpec îl dă cu dohot pe la bot, mătuşa Mărioara pretinde plata cânepei, mama îl lasă fără haine, de la Irinuca trebuie să fugă. Umorul nu-l împiedică pe cititorul atent să vadă în conflictul dintre mama evlavioasă, prin care-i vine darul de la Dumnezeu de a fi hirotonit, şi rătăcirea de la destin, care-i vine prin tatăl său, fiindcă-şi pierdea banii prin crâşme.

d) Stilul lui Ion Creangă se caracterizează prin oralitate, expresivitate, folosirea termenilor dialectali, densitate, nuanțare, duioşie.

Oralitatea este realizată prin particule demonstrative *(iaca şi soarele răsare)*, prin interjecții cu valoare predicativă *(Hii, căluții tatei)*, prin zicători *(– Ioane, cată să nu dăm cinstea pe ruşine şi pacea pe gâlceavă!...).*

Expresivitatea rezultă fie din sintagme ale limbii vorbite: *frunza frăsinelului*, *bucuria zugrăvită pe fețe, să nu-ți salte inima de bucurie, cum nu se dă ursul scos din bârlog, paşlind-o aşa cam pe după toacă, cât era de tare de cap, de ne degera măduva-n oase de frig, ursul nu joacă de bună voie, mort copt, parcă ți-a ieşit un sfânt din gură;* fie din metafore: *ar fi trebuit să înceapă a mi se pune soarele drept inimă*, fie din metonimii: *că-ți venea să te scalzi pe uscat ca găinile*, *aşa-mi sfârâia inima-n mine de dragostea Măriucăi*.

Folosirea unor termeni ca: *ştioalnă, megieş, holtei, zamparagii, duglişi, cociorvă, mitoc, ştiubei, culeşeriu, ocniță, harabagiu, bortă, ogârjiți, babalâci, rohatcă* nuanțează şi dau specific moldovenesc textului, îmbogățind limba literară cu tezaurul termenilor dialectali. Acest specific rezultă şi din introducerea de proverbe, zicători, fragmente de poezii populare, cum sunt cele cântate de Mihai scripcarul din Humuleşti: *Frunză verde de cicoare / Astă noapte pe răcoare / Cânta o privighetoare / Cu viersul de fată mare*. Densitatea şi varietatea continuă a acestor procedee dau acel timbru unic al textului, originalitatea, *semnul celor aleşi* cum spunea Titu Maiorescu, farmecul limbajului.

e) Caracterul universal al operei lui Ion Creangă derivă din faptul că el este păstrătorul unui tezaur ancestral. De aceea în *Amintiri din copilărie* avem o aşa-zisă cimilitură care de fapt este o incantație arhetipală sacerdotală: „Chițigae, gae, ce ai în tigaie? / Papa puilor duc în valea socilor / Ferice de gangur că şede într-un vârf de soc / Şi se roagă rugului şi se-nchină cucului: /

Nici pentru mine, nici pentru tine, / Nici pentru budihacea din groapă, / Să-i dai vacă de vacă şi doi boi să tacă”. Textul are sensuri absconse pe care copilul le repetă, inconştient de valoarea lor. La Pipirig de unde este mama lui Creangă sunt două vârfuri de munte numite: Chițigaia bună şi Chițigaia rea, adică numele popular al cucuvelei, pasărea zeiței Atena, a vegherii şi meditației nocturne, fiind un simbol atlant. Gaia este zeița pământul sau pământul mumă, mit hiperboreean, şi asociază Cloşca cu puii de aur, fiindcă o găsim în cuvântul „găină”. Valea socilor este valea plângerii, limbul dintre două lumi, unde trec sufletele morților, ca nişte nou-născuți ce au nevoie de „papa puilor”. Grangurul este Împăratul Păsărilor, adică persoana „mare grangur” devenit probabil Păsărilă într-o reprezentare antropomorfă în *Harap-Alb*. Rugul Arzător poate asocia pe Tatăl ce se arată lui Moise, iar cucul Îngerul Feței, dar expresia poate fi o referire la Preasfânta Fecioară. Muntele Horeb s-a numit Coceyx, adică Muntele Cucului. Rugăciunea este pentru cel decedat „budihacea” fiind o arătare care poate fi „Păzitorul Pragului” sau Charon; se poate asocia termenul „Bodhisattva”, adică spiritul care ajută la purificarea altor spirite şi de aceea este necesar să i se dea cele necesare pentru sacrificiu. Acest sacrificiu asociază o serie de tradiții de înmormântare anterioare creştinismului cum ar fi trecerea unei găini peste groapă, stâlpul de la capul mortului pentru măiastra sufletului, ca la Brâncuşi. În tradiția onomastică şi în toponime avem păstrate multe cuvinte ca: Budăi, Budeanu, Budişteanu, Buteanu, Budeşti, fiindcă Buda însemna iluminatul. De aici probabil vânătoarea lui Buteanu din Munții Făgăraş care are o legendă.

Copilul, Ion Creangă, al cărui nume este dat, surprinzător, după mamă, asociază creanga de aur, care aduce rodul de aur, adică de treizeci (mântuire), de şaizeci (de sfințire), de o sută (de desăvârşire) şi de aici destinul sacerdotal, prefigurat prin această incantație rostită de Nică a lui Şefan Apetrei.

Aparent sub o joacă copilărească se ascund astfel de sensuri adânci ca: „auraş, păcuraş, scoate apa din urechi, că ți-oi da parale vechi şi ți-oi spăla cofele şi ți-oi bate dobele”. *Auraş* este Sunetul-Suflu primordial, care se plimba peste apele primordiale. În acelaşi timp *Auris* mai înseamnă ureche şi se pun două pietre aurifere, pentru ca să se scoată spiritul, să-l trezească din toropeala păcatelor. Este o incantație ca o mantră din culturile asiatice indiene. Expresia „că ți-oi spăla cofele”, adică fosele auriculare, „şi-ți voi bate dobele”, adică timpanul, ca să audă Sunetul-Suflu primordial „Verbul Ceresc”, adică „Fiat lux”.

3. *Dănilă Prepeleac*

Povestirea *Dănilă Prepeleac* are ca *temă* lupta dintre bine şi rău, ca în poveştile populare. *Ideea* este că omul are mai multă minte de la Dumnezeu, decât demonii.

Subiectul este comic, fiindcă povestitorul, adică autorul, are umor, iar eroul său Dănilă Prepeleac este un hâtru. La început el este sărac, leneş, avea o mulțime de copii, dar *ori fugea el de noroc şi norocul de dânsul,* fiindcă era *nechibzuit la trebi*. Fiindcă-i lipseau cele necesare pentru gospodărie, se ducea mereu la fratele său să împrumute ba carul, ba uneltele de muncă la câmp.

Acesta-i spune să-şi ducă boii la târg să-i vândă şi să-şi cumpere car şi alţi boi mai mici.

Dănilă Prepeleac, fiind *nechibzuit la trebi*, schimbă boii pe un car, apoi carul pe o capră, capra pe un gânsac, gânsacul pe o pungă goală şi se întoarce acasă. Îi spune fratelui său ce a păţit şi-l roagă să-i mai dea o dată carul cu boi, ca să-şi aducă lemne din pădure. Fiind leneş, trage carul lângă copacul, pe care-l doboară, şi distruge carul, omoară boii fratelui său şi, disperat, se gândeşte să-i ceară şi iapa ca să fugă în lume. De aceea fratele său îi spune: *se vede că tu ai fost bun de călugărit iar nu de trăit în lume, să necăjeşti oamenii şi să chinuieşti nevasta şi copiii!* După ce ia şi iapa fratelui său, se întoarce în pădure să caute toporul, ce-l aruncase după nişte lişiţe. Aici îşi aduce aminte de cuvintele fratelui său, că ar fi bun de călugăr şi începe să însemne locul, să aleagă copacii, ca să dureze un schit. Este ispitit de un diavol ieşit din iaz, care, aflând ce vrea să facă, dă de ştire lui Scaraoschi. Acesta îl ispiteşte cu un burduf de bivol, plin cu bani, ca să-l dea *pusnicului Dănilă* şi să-l poată *mătura de-acolo*. Ispita este mare şi Dănilă recunoaşte: – *Aveţi noroc, spurcaţilor, că-mi sunt mai dragi banii decât pusnicia, că v-aş arăta eu vouă*. Scaraoschi este tare mâhnit pentru pierderea unei comori atât de mari, cu care *ar fi putut dobândi o mulţime de suflete* şi de aceea trimite un alt drac şi-i zice lui Dănilă, ca să-şi încerce mai întâi puterile şi apoi să ia banii. Prima încercare propusă de drac era să înconjoare iazul cu iapa în spate de trei ori, fără s-o pună jos, ca să răsufle. Dracul înconjoară iazul cu iapa în spate, iar Dănilă o încalecă, zicând că el o duce între picioare. A doua încercare îl pune pe drac să se ia la întrecere cu un iepure, zicând că acela-i copilul lui cel mai mic. Dracul este depăşit de iepure şi propune să se ia la trântă. Dănilă îl duce la bârlogul unui urs şi-i spune că acolo stă un unchi de-al lui şi să se bată cu el. A patra încercare este care chiuie mai tare. Dănilă ascultă felul în care dracul chiuie de se cutremură pământul. El îi leagă ochii şi urechile cu un ştergar, ca să nu-i sară creierii din cap, şi-i trage *cu o drughineaţă groasă de stejar* una la stânga, alta la tâmpla dreaptă şi alta în frunte. Dracul fuge în iad, dar vine altul cu un buzdugan mare de fier, care-l aruncă de nu se mai vede trei zile şi trei nopţi şi când cade, *s-a cufundat în adâncul pământului*, de s-au zguduit temeliile lumii. Dănilă se preface că vrea să-l arunce în lună şi dracul se sperie, ia buzduganul şi sare în iaz. Vine alt drac şi-i spune să se întreacă în blesteme. Dracul îl blestemă şi-i plesneşte un ochi în cap. Dănilă îl pune să ia burduful cu bani şi să-l ducă acasă, unde-i pune pe copii *să ia ragila şi pieptenii de pieptănat câlţi* şi *să tabere pe el să-l schingiuiască după placul lui Dănilă.*

Umorul se împleteşte cu fantasticul, cu expresivitatea limbajului popular. Întâmplările au o succesiune şi-l determină pe cititor să-l asculte pe povestitor, care, ca un hâtru, şuguieşte pe seama eroului său, Dănilă, făcându-l să piardă boii, apoi reabilitându-l, făcându-l să câştige întrecerea cu dracii, spre a sublinia ideea că şi un oarecare om, nu tocmai isteţ, poate ieşi învingător în lupta cu forţele răului.

Oralitatea stilului este realizată prin interjecţii: *u! ia! na! na!, Măi, măi, măi!* şi substantive la cazul vocativ: *Doamne! Sărmanul!, băieţi!, dă, dă, Măi omule, A... leu, V...leu, Bun!, Mă, Michiduţă!*, prin expresii ale limbii vorbite: *Ce vrei să faci*

aici, măi omule?, Na-ți-o frântă că ți-am dres-o, Mai şede el cât şede, de cască gura prin târg, ş-apoi îşi ia tălpăşița spre casă, Bine v-am găsit, bădiță!, Apoi dă, bădiță, m-am pornit cu graba şi m-am întors cu zăbava.

Prin poveştile şi basmele sale, Ion Creangă se alătură marilor scriitori Mihail Eminescu, I. L. Caragiale, Ioan Slavici în sensul că ei pun bazele prozei fantastice în literatura română.

4. *Povestea lui Harap-Alb*

a) *Harap-Alb* este, ca formă, un basm cult, din punctul de vedere al conținutului, o nuvelă simbolistă, ca mesaj – o fabulă, ca modalitate artistică – o alegorie şi are ca **temă** lupta dintre bine şi rău. **Ideea** este că binele învinge.

Subiectul are o structură secvențială, fiecare element constitutiv fiind, de fapt, o inițiere a eroului principal, o sacralizare a lui prin dobândirea cunoaşterii, a conştiinței de sine, ca o trecere de la condiția de muritor la cea de nemuritor, de principiu, de centru al universului, de spirit conducător al ordinii universale.

Alegerea eroului este realizată în prima secvență şi este determinată de destinul său, aşa cum i-l aduce la cunoştință Sfânta Duminică, care-l încearcă, prefăcându-se într-o bătrână. Cei doi frați mai mari, orgolioşi, se cred îndreptățiți să aibă această cinste, dar se întorc umiliți, fiindcă nu au virtuțile morale necesare.

Inițierea are în vedere o însuşire, o afirmare, o verificare şi o consolidare a virtuților: *răbdarea* (furnicilor care aleg macul de nisip), *milostenia* (dania făcută unei bătrâne – Sfântei Duminici), *smerenia* (fiului cel mic îi este ruşine de întoarcerea fraților săi), *înțelepciunea* (simbolizată de salatele din grădina ursului, pe care le obține, fiindcă ascultă, este milos, harnic), *blândețea* (are grijă de furnică, de albină, de cal, de Flămânzilă, Ochilă, Setilă, Păsărilă, Gerilă), *curățenia* (respectă cuvântul dat prin jurământ), *cumpătarea* (echilibrul cu care trece prin încercări), *hărnicia* (face adăpost pentru albine, îngrijeşte calul, freacă armele, ocroteşte furnicile), *curajul* (andreea), *ascultarea* (împlineşte sfaturile Sfintei Duminici).

O singură neascultare a sfatului tatălui său, de a nu-şi lua un slujitor spân, îi aduce toate necazurile. Toate elementele narațiunii au o ordine simbolică, ca un drum prin labirint. Prin *milostenie,* dând un ban Sfintei Duminici, el află cum să se pregătească de drum. Alegerea calului cu o tipsie de jăratic sugerează purificarea trupului (calul). În mod simbolic, călărețul este spiritul care trebuie să conducă trupul. El ia hainele de mire ale tatălui şi armele, simbolizând arhetipal investirea sa, ca principiu masculin. *Andreea* – curajul – îl ajută să intre în labirint, trecând peste podul străjuit de tatăl în piele de urs. Dobândirea pielii de urs îi este necesară, fiindcă simbolizează *înțelepciunea* cu care îl va înşela pe ursul demon, care păzeşte salata – cunoaşterea – simbolizată în *Mahabharata* prin *amrita* – soma nemuririi.

Atacul spânului – reprezentare a vrăjmaşului – înseamnă lupta cu lumea, se petrece când intră în fântână, adică în sine, spre a obține apa rece – psihe – psihon – Spiritul rece. Lupta are deci trei etape distincte: cu trupul, cu lumea, cu demonii.

Lupta cu trupul se încheie prin dobândirea calului, adică supunerea trupului, prin dobândirea armelor, adică a virtuților, a hainelor şi a pielii de urs, adică a condiției arhetipale, exprimată prin simbolul *mire.*

Lupta cu lumea, adică cu vrăjmaşul – spânul, înseamnă dobândirea cunoaşterii (salatele din grădina ursului), a puterii când îl va învinge pe Mara (cerbul cu nestemate), care declanşează maya (iluzia valorilor materiale), adică pe demonul ascuns în lume.

Lupta cu demonul – Împăratul Roşu – are ca scop obținerea fetei acestuia (simbol al principiului feminin şi al conştiinței), de aceea se ascunde pe lună, adică să realizeze o metamorfoză a conştiinței, să o transforme într-o *„sosie”*, într-un *alter ego* al eroului.

Lupta eroului nu este pentru o cauză personală, ci are ca scop salvarea lumii din mâna duhului rău. De aceea, atunci când preia sabia şi obrăzarul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, el preia însemnele puterii asupra lumii. Când groapa se umple de sângele cerbului, Harap-Alb, ca şi Sigfried, eroul din *Cântecul Nibelungilor*, dobândeşte botezul eternității, de aici şi strălucirea de soare a capului cerbului.

Prin încercarea cu casa de aramă se sugerează puterea de a răci mintea, înfierbântată de demonul mâniei, în războiul cu gândurile. Încercarea cu multe feluri de mâncare este înfrângerea demonului lăcomiei. Alegerea adevăratei fete a Împăratului Roşu este lupta cu demonul minciunii, pentru care trebuie să aibă darul deosebirii duhurilor sau cunoaşterea discriminativă, coordonată de legea discriminării, adică dobândirea credinței adevărate. De aici încercarea puterii discriminative a nuanțelor, simbolizată de alegerea macului de nisip, făcută de furnicile – gânduri. Când fata Împăratului Roşu se va ascunde pe lună, ea sugerează că este o ipostază a principiului feminin, o dimensiune a conştiinței universale. În *Upanişade,* luna este ochiul stâng al conştiinței universale, iar soarele – ochiul drept. Harap-Alb are atributele lui Făt-Frumos – Sfântul Soare, adică paloşul fermecat, calul înaripat a înfrânt balaurul-demonul-cerbul, a fost sacralizat prin botezul cu sânge. Fata Împăratului Roşu devine Ileana Cosânzeana, dar sugerează şi mitul Pasărea Măiastră. Ea trimite o pasăre să-i aducă apă vie şi trei smicele de măr dulce. Locul este simbolic, unde se bat munții în capete, adică la limita lumilor. Apa vie este apa Duhului Sfânt, care curge în grădina raiului, smicelele de măr dulce sugerează cele trei etape ale cunoaşterii, de inițiere în tainele lumii. Cu ele, fata Împăratului Roşu îi va da lui Făt-Frumos viața veşnică, iar Împăratul Verde, Bunul Părinte al Vieții, îi va da ca răsplată împărăția, ca să se împlinească una din fericirile din textul Sfintei Evanghelii: *Fericiți cei blânzi, că aceia vor moşteni pământul.*

b) Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, o găsim şi în poveştile sale, unde însă accentul cade pe dimensiunea romantică. De aceea structura narativă este romantică, fiindcă are modelul vegetal. Rădăcina este alegerea şi plecarea eroului, trunchiul îl formează cele trei încercări: cu salata din grădina ursului, cu cerbul şi cu fata Împăratului Roşu. Arborescența este dată de evenimentele legate de cea de a treia încercare: protejarea albinelor, furnicilor, luarea tovarăşilor de drum: Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă, Păsărilă, care,

împreună cu albina şi furnica, fac şapte. La aceştia adăugăm pe Sfânta Duminică, calul şi fata Împăratului Roşu, fiindcă el, Făt-Frumos, este desăvârşit, element sugerat prin numărul zece.

Romantice sunt tema, eroii, conflictul, subiectul, fiindcă avem o evaziune în basm, o preţuire a folclorului prin dezvoltarea unor structuri şi simboluri preluate de Ion Creangă din folclor. Fantasticul, ca trăsătură a romantismului, constă în prezenţa Sfintei Duminici, a calului care vorbeşte, a comunicării eroului cu albinele şi furnicile, a puterilor celor cinci tovarăşi de drum. Sub înfăţişarea lor de eroi de basm, distingem însă vorbele şi trăsăturile de caracter ale unor ţărani din Humuleşti, ceea ce arată că realismul este o prezenţă vie chiar şi în structura basmelor lui Creangă. În acelaşi timp, eroii au şi trăsături general-umane: Gerilă este egoistul, Setilă şi Flămânzilă sunt lăcomia personificată, furnica este hărnicia, albina este adevărul, Ochilă este prevederea, Păsărilă este priceperea, iar toate dau măsura omului.

Contextul simbolic este bine realizat şi punctează etapele drumului prin labirint: podul, fântâna, salatele, cerbul, albina, furnica, paloşul, calul, fata Împăratului Roşu, casa de aramă, luna, munţii care se bat în capete, turturica, ursul, jăraticul, smicelele de măr dulce, apa vie, de aceea se poate discuta de o prefigurare a simbolismului la Ion Creangă.

Arta povestirii se caracterizează prin profunzimea sensurilor, prin simboluri, prin expresivitate, ineditul situaţiilor, construirea personajelor. Personajele au detalii semnificative, care le dau aspectul de unicat. Gerilă are *urechi clăpăuge* şi *buzoaie groase şi dăbălăzate* şi când suflă din ele, se pune o promoroacă groasă de-o palmă. Ochilă are un singur ochi, în frunte, şi vorbeşte ca un ţăran din Humuleşti: *Măi, fetişoara împăratului ne-a tras butucul. A dracului zgâtie de fată s-a prefăcut în păsărică, a zburat ca săgeata pe lângă ceilalţi şi ei habar n-au de asta.* Păsărilă se lungeşte, *cotrobăie* pe după stânci şi o *găbuieşte* pe fată în spatele lunii.

Comicul este de personaj, de limbaj, de situaţie. Comicul sau umorul alternează în realizarea unor eroi, în limbaj, în situaţiile create. Eroii sunt priviţi cu umor. Gerilă se întindea de căldură *de-i treceau genunchii de gură*. Când este introdus în casa de aramă, nu vrea s-o răcească, fiindcă pentru el este foarte bună. Comicul este că, în loc să ardă, ei strigă că mor de frig. La fel când li se dau cantităţi mari de mâncare, ei îi lasă pe Flămânzilă şi pe Setilă să-şi arate măiestria, iar apoi strigă că mor de foame. Puterea Împăratului Roşu se dovedeşte neputincioasă.

Ca erudit al culturii populare, Creangă ştie să caracterizeze o situaţie sau un personaj printr-un proverb, printr-o poezie, printr-o zicătoare: *La plăcinte înainte / La război înapoi.*

Dativul etic sugerează participarea autorului la actul narativ şi-l va angaja pe cititor. Când calul îl prinde pe Spân, ca să-l pedepsească, avem un dativ etic: *şi odată mi ţi-l înşfăcă cu dinţii de cap.*

Stilul lui Creangă se caracterizează prin oralitate, nuanţare, vocabularul moldovenesc, expresii ale limbii vorbite, proverbe şi zicători, obiecte şi port.

Oralitatea este evidentă prin onomatopee, exclamații, expresii: *înțeles-ați, ce-mi pasă mie?*, *de-ar şti omul ce-ar păți / dinainte s-ar păzi!.*

Caracterul arhetipal al simbolurilor dă valoare textului. Astfel, pielea cea de urs, pe care o ia de la tatăl său, sugerează cunoaşterea exterioară, a lumii senzoriale. Aruncarea ei arată depăşirea acestei etape. Cunoaşterea interioară, discriminativă, sugerată prin tăierea capului cerbului, înseamnă îndepărtarea mayei – iluzia pornită de Mara împotriva celui ce începe acel drum în interior. El caută să rețină spiritul în lumea exterioară prin fascinație (meraviglia). Cunoaşterea de sine, reprezentată de fata Împăratului Roşu, înseamnă o luptă cu spiritul răului – Împăratul Roşu, care utilizează aprinderea patimilor (casa de aramă), lăcomia simțurilor (hrana abundentă), minciuna (alegerea fetei), ascunderea (fuga fetei în lună), amestecarea (amestecul de mac şi nisip, de adevăr şi minciună), închiderea drumului (munții care se bat în capete).

Caracterul moralizator constă în concluzia pe care trebuie să o tragă cititorul şi anume că, pentru a ieşi de sub influența duhului rău, omul trebuie să ducă un război cu trupul, cu lumea şi cu demonii. Această luptă trebuie dusă cu iscusință, cumpătare, vitejie, cu afirmarea virtuților, care nu sunt o problemă teoretică, ci semnul drumului spre desăvârşire. Măsura omului, valoarea lui sunt date de faptele, cuvintele şi gândurile, pe care le îmbunătățeşte mereu, spre a intra pe teritoriul sacrului, împlinind cuvintele Sfântului apostol Pavel, că cei aleşi fie că sunt în trup, fie că sunt în cer, pentru Dumnezeu trăiesc. Ca diacon, Ion Creangă a ştiut acest lucru şi a lucrat mai puțin diaconia, dar scrisul său a adus lumină în multe minți şi inimi.

c) Valorile simbolice din basmul *Harap-Alb* sunt construite pe funcția tainică a limbii şi cuvintelor.

Basmul *Harap-Alb* este drumul spre centrul Lumii, spre Unitate. Craiul Alb este situat la un capăt al lumii, adică sugerează circumferința. Fratele său, Verde Împărat, sugerează centrul. Ei sunt ca două principii complementare, de aceea Craiul Alb are trei feciori, iar Verde Împărat are trei fecioare. Harap-Alb trebuie să unească principiul acțiunii, reprezentat de Alb crai, cu principiul contemplației, reprezentat de Verde Împărat. Deşi sunt frați, ei nu s-au văzut demult din cauza dezordinii („războaielor grozave"), sugerând ceea ce Puranele hinduse consemnează ca un război între casta sacerdotală (brahmanii – contemplativii) şi casta războinicilor (ksatriya – cei care sunt acțiunea). Faptul generează anarhia, adică ceea ce se petrece şi în zilele noastre, când casta războinicilor este condusă nu de casta sacerdotală, ci de castele inferioare *vaisija*, adică negustori (capitalişti), şi de *sudra*, adică de lucrători şi țărani (comunişti-socialişti). Ursul în pielea căruia se îmbracă Craiul Alb ca să-şi încerce feciorii este un simbol al castei războinicilor. În Apocalipsa Sf. Ioan este călărețul pe cal roşu echivalent cu fiara a doua ca urs care mănâncă multă carne. Harap-Alb ar echivala cu stăpânul Mănăstirii Albe de Tămâie sau cu Bourul Alb sau Mistrețul Alb, cu colți de argint de la Ştefan Augustin Doinaş? El este cel ce trece neînfricat peste „Păzitorul Pragului", reprezentat de urs. În alte basme el poate fi lup, leu, balaur şi chiar zmeu, care stau la un pod sau la trei poduri. Feciorul cel mic este învățat de „Bătrâna Timpurilor" care este o oglindire a Intelectului necreat căruia Ion Creangă îi dezvăluie numele Sfânta

Duminică, adică ziua Domnului (în slavonă „Nedelia” este Duminică dar şi soare ca în Sountag).

Ea afirmă „Ştiu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului şi adesea râd cu hohote de nepriceperea şi slăbiciunea lor”, fiindcă i s-a dat puterea: „Crede-mă, ca să ai tu puterea mea, ai vântura țările şi mările, pământul l-ai da de-a dura, lumea asta ai purta-o, uite-aşa, pe degete şi toate ar fi după gândul tău”. Alternanța putere-cerşetorie, umilință este spre a-l încerca pe fiul de împărat, care nu-i cere puterea ce i-ar putea-o da, ba o şi miluieşte cu un ban, fiindcă lumea în care se situează Sfânta Duminică (Zeița Soare) se caracterizează prin această alternanță de strălucire-stingere. Sfânta îl învață să ceară de la tatăl său straiele de mire şi armele şi cum să-şi aleagă calul, care mâncând jarul se scutură şi devine tretin adică tânăr, prin metamorfoză. Prin zborul lui, calul uneşte pământul cu cerul şi fiul de împărat însumează puterile celor inferioare şi celor superioare devenind, prin atingerea Soarelui şi Lunii, asemeni principiilor universului, de aceea centrul său de greutate devine Cerul şi atinge „Soarele cu picioarele / Luna cu mâna / Şi prin nori să-ți cauți cununa?” Aşa cum arborele cosmic are rădăcinile în cer şi coroana pe pământ, ca în Vede, aşa cum Sfântul Petru a fost răstignit cu capul în jos, adică legea analogiei. Când calul îi spune că l-a urcat de trei ori amețindu-l, aşa cum fiul de împărat l-a lovit de trei ori cu căpăstrul, avem legea acțiunii-reacției sau cum o numesc indienii „karma”. Când calul îl întreabă pe fiul de împărat să-l ducă ca vântul sau ca gândul, el preferă ca vântul fiindcă n-a devenit „fiul clipei” (la indieni vântul Pranayama deşteaptă Calul de foc - Kundalini). Când ia pielea de urs de la tatăl său el ia condiția de ksatria, adică casta războinicilor, dar sfatul tatălui său de a se feri de omul roşu şi de omul spân nu-l poate împlini, de aceea va avea multe ispite. (Iuda, Neron, Irod aveau această barbă roşie şi păr roşu ca Anticrist. La fel Baal, Edimiții, Rufus, Tyfon şi Atlanții, ca Friederich Barbarosa şi pieile roşii din America.) Rasa albă provine din Insula Albă sau Insula verde, Grönland. Spânul este Egoismul radical care trebuie îndepărtat. El îi dă eroului cele două morți arhetipale când îl numeşte Harap-Alb adică Androginul şi când îi taie capul şi-l scoate din condiția de muritor în cea de nemuritor, fără de care nu putea fi împărat în țara lui Verde Împărat. Este legea sublimării care determină acțiunea legii emergenței (a creației) posibilă după separarea Albului de Harap, deci de negru, când furnicile vor separa nisipul de mac, prin legea discriminării.

Împărăția lui Verde Împărat este Centrul Lumii, unde este arborele veşnic verde al Vieții. Harap-Alb deşi devine rob al Spânului păstrează fulgerul de diamant adică Vojra care este Calul de foc. Aspectul pozitiv al Spânului este că îl scoate din labirintul lumii, care este ca o pădure întunecată ale cărei poteci le cunoaşte şi-l duce la Împăratul Verde, adică în Centrul lumii. Centrul lumii este locul etern al Nemanifestării, de aici caracterul simbolic nu numai al numelui lui Harap-Alb, ci şi o serie de nume atribuite principatelor române: Moldova (Kara-Bogdan) şi Muntenia (Kara-Iflaki). Negru Vodă este în acest context un întemeietor simbolic al Țării Româneşti, fiindcă şi Ştefan cel Mare era numit de turci Kara Ştefan. De aici o mulțime de toponime (Caraiman, Caransebeş, Caracal) şi nume de persoane (Negru, Ciornei, Negruzzi etc.). Se asociază ca principiu Eterul şi simbolic țara Etiopia aşa cum era considerată Dacia țara

Hyperboreilor, adică Țara Neagră, Marea Neagră, adică țara arsă de focul divin al Etherului.

Ca să poată ține Axul Lumii, Sceptrul, Puterea, în Împărăția Împăratului Verde, fiul de împărat trebuia să-şi însumeze cele două extreme, cei doi poli, albul şi negrul, adică să devină Harap-Alb. Este o rezumare hiperbolico-arhetipală a țării noastre, fiindcă o serie de domnitori au avut această calitate: Kara Ştefan, Ion Corvin (de la corb – Negru), Negru Vodă. Harap-Alb trebuie să devină un Fiu al Trăsnetului, aşa cum îi numeşte Domnul Iisus Hristos pe Sfântul Ioan Evanghelistul şi pe Iacob (Boanerges).

Se poate face o analogie între Magnum Opus al Alchimiştilor, opera la Negru, adică separația, când intrând în fântână, adică în sine, fiul de împărat trebuie să se lepede de sine şi devine Harap-ul Spânului; apoi opera la Verde sau la Alb, când vine la curtea Împăratului Verde şi-şi ia crucea făcând cele trei porunci ale Spânului: aducerea salatelor din grădina Ursului, pielea cu nestemate a cerbului, fata Împăratului Roşu; şi opera la Roşu, adică cele trei încercări ale Împăratului Roşu: cu alegerea macului de nisip (adică discriminarea sau separarea de negru), să mănânce foarte mult, dar de fapt să-şi păstreze cumpătarea, s-o aleagă pe fata Împăratului Roşu, dar de fapt mai sunt încercarea cu casa de aramă, încercarea de aducerea smicelelor de măr dulce şi apa vie, la care se adaugă tăierea capului de către Spân. Este posibilă permanent şi analogia simbolică a inițierii creştinului care-l urmează pe Domnul Iisus Hristos şi-şi dă viața pentru El şi pentru Sfânta Evanghelie.

Simbolul trei operează în toată structura compozițională a basmului. Alb împărat sau Craiul are trei feciori, Verde împărat are trei fete, fiul de împărat îi cere Craiului trei lucruri: straiul de mire, armele şi calul; avem de trei ori arătarea Spânului; trei încercări date de Spân, trei de Împăratul Roşu, trei în legătură cu fata Împăratului Roşu, trei fântâni, trei loviri ale calului şi trei înălțări, trei apariții ale Sfintei Duminici. Prima, când se preface în cerşetoare şi-i cere un ban, de fapt ca să-l sfătuiască cum şi ce să ceară de la tatăl. A doua, când adoarme ursul ca să ia salatele Harap-Alb îmbrăcat în pielea de urs (ursul simbol al castei războinicilor luase puterea castei sacerdotale reprezentată de Mistreț. De aceea constelația Mistrețul se va numi Ursa Mare). Este în această primă încercare Elixirul de viață lungă, iar în a doua Piatra filosofală reprezentată simbolic de pietrele prețioase ale Cerbului. Pentru obținerea ei calul îl poartă printre văzduhuri, nouri, soare, lună, luceferi, spre a ajunge la Sfânta Duminică având investiturile lui Făt-Frumos. De aceea Sfânta Duminică îi dă obrăzarul şi sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. Cerbul are ca şi Cerber, care păzeşte pragul Infernului, o privire ucigătoare, ca şi Meduza, fiindcă este VITRIOLUM. Coarnele cerbului sugerează unghiul între care se află Piatra filosofală. Cerbul devine o sinteză a lui *Magnum Opus*. Cucerirea talismanelor nu ar fi posibilă fără sfatul, acțiunea şi vigilența Sfintei Duminici, care reprezintă Polul Ceresc, fiindcă Polul Pământesc (Împărăția lui Verde Împărat) a sărit din țâțâna Polului Ceresc. Misiunea lui Harap-Alb este restabilirea circulației normale. Acest lucru îl vom regăsi la Ion Barbu: „Capăt al osiei lumii! / Ceas alb, concis al minunii, / Sună-mi trei / Clare chei / Certe, sub lucid eter / Pentru cercuri de mister!” (*Ritmuri pentru nunțile necesare*)

Se poate face o analogie între Perseu care purtând masca lui Hades şi secera lui Hermes coboară în Infern pentru a lua capul Meduzei, ca să-l împietrească pe titan. Harap-Alb aduce Cerbul transformat în Licorn din insula Sfintei Duminici în Împărăția Verde. Prima fântână în care a fost închis fiul de împărat devine a Abisului ca să devină Harap-Alb şi să unească cele două capete ale Axului Lumii, constelația sau zodia Capricornului, adică Unicornul situat la Poarta Cerului (vezi L. Blaga, *Ce aude Unicornul*) şi constelația Racul sau Poarta Cancerului (vezi la Sadoveanu, *Zodia Cancerului*). Se poate asocia aici felul în care Domnul Iisus Hristos coboară din cer în Infern spre a restabili echilibrul lumii.

Când Harap-Alb trece prin lume şi lumina odoarelor reînsufleţeşte pe toți, dar el refuză să dea talismanele, adică Piatra filosofală, ci le duce la Spân care reprezintă limita de jos.

Toți eroii pe care-i ia cu el Harap-Alb spre a împlini porunca aducerii fetei Împăratului Roşu sunt Regenți ai Elementelor. Gerilă este un aspect inferior al Focului uranic din carul Empyreu reprezentat de cal. E stăpân al Focului prin ger. Focul de douăzeci şi patru de stânjeni de lemn spre a sugera Focul Filosofal şi guna Tamas şi ține cheia celorlalte. Flămânzilă este Regentul Pământului care pare blestemat de o foame fără saț şi mănâncă brazdele de pe urma a douăzeci şi patru de pluguri şi țipă că el crapă de foame. Setilă bea apa a douăzeci şi patru de iazuri, este fiul secetei, este Regentul Apei, este absolutul setei pe care o trăiesc ca o osândă în iad bețivii, aşa cum Foamea absolută o trăiesc lacomii şi Gerul pe care-l trăiesc egoiştii. Ochilă reprezintă Eterul. El are ochiul frontal al lui Şiva care poate preface în cenuşă Manifestarea. De aceea toate i se par străvezii ca apa. El poate vedea toate, dar nu se poate urni fără ajutor fiindcă nu vede realitatea imediată, ci doar cea transcendentă. Toți aceştia trebuiau ajutați să-şi recapete libertatea, echilibrul, cumpătarea, locul. De aceea, incantațiile lui Harap-Alb echivalează cu o recreare a lor, aşa cum Dumnezeu îi da poruncă lui Adam să numească ființele şi prin cuvânt să le dea manifestarea corporală. Ele o aveau doar pe cea de arhetipuri ideale. Păsări-Lăți-Lungilă este fiul Săgetătorului, nepotul Arcaşului, Brâul Pământului şi Scara Cerului, ciuma păsărilor, spaima oamenilor, deci actualizează coordonatele rectilinii şi polare. Este ca o imagine antropomorfă a constelației zodiacale, cheia de boltă a tuturor lumilor. Este Rectorul Elementului Aer. Harap-Alb a actualizat în jurul său cele cinci elemente, ca o armată cu care va învinge pe Împăratul Roşu.

Harap-Alb ca viitor Împărat al Lumii porneşte un război împotriva Împăratului Roşu prin foamete, foc, secetă, distrugere: „Şi pe unde treceau pârjol făceau: Gerilă potopea pădurile prin ardere; Flămânzilă mânca lut şi pământ amestecat cu humă şi tot striga că moare de foame; Setilă sorbea apa de prin bălți şi iazuri de se zbăteau peştii pe uscat şi țipa şarpele în gura broaştei de secetă mare ce era pe acolo; Ochilă vedea toate cele ca dracul". Împăratul Roşu „cică era un om pâclisit şi răutăcios la culme: nu avea milă de om nici cât de un câine. Dar vorba ceea: la unul fără suflet trebuia unul fără de lege", ceea ce este o justificare a autorului pentru felul, în care Harap-Alb nu-i opreşte pe însoțitorii săi să facă distrugerea unei părți din împărăția Împăratului Roşu, dar în acelaşi timp să motiveze şi comportamentul Împăratului Roşu față

de ei. În Casa de Aramă avem o şlefuire a „virtuţilor” lui Harap-Alb. Ion Creangă dă dovadă de o mare măiestrie literară şi a doctrinelor secrete, pe care probabil şi le-a însuşit prin prietenia cu Mihail Eminescu şi prin aderarea la Societatea „*Junimea*”. Ciorovăiala dintre Gerilă cu Ochilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă ascunde o acţiune a legii discriminării terminată cu „într-un gând să ne unim, pe Harap-Alb să-l slujim şi tot prieteni să fim, căci cu vrajbă şi urgie, raiul n-o să-l dobândim”, cuvinte rostite de Gerilă, Regentul Focului Filosofal (Elias Artista), fiindcă cei cinci reprezintă cele cinci elemente primordiale. Casa de aramă ar sugera, ca simbol, ritualul unui sacerdoţiu feminin reprezentat de fata Împăratului Roşu, Mare Preoteasă Atlantă.

După această probă a focului urmează probele cu Pământul şi Apa, simbolizate de Flămânzilă şi Setilă, adică să mănânce 12 harabale cu pâine, 12 ialoviţe fripte şi 12 buţi pline cu vin, care aduc ridicarea la un nivel superlativ, căci după ce mistuiesc totul, principiile sau forţele elementare se mistuiesc pe ele însele rămânând mici particule reprezentate de furnici şi albine. De aceea după ce Flămânzilă aruncă în slujitorii împăratului cu ciolane şi Setilă cu doagele de la butoaie avem încercările la care-şi arată rolul furnicile şi albinele. Furnicile, spre a arăta cum va evolua legea discriminării, alegând macul de nisip, iar albina va alege pe fata împăratului Roşu. Pe aceasta vor trebui să o păzească o noapte. Ochilă o vede când prefăcută în pasăre zboară (expresia lui Ochilă „săgeata de noapte şi dracul cel de amiază zi” este semnificativă) şi Păsărilă-Lăţi-Lungilă o găseşte, o prinde pe lună, o aduce în cămara ei. În creştinism „rugăciunea minţii” trebuie adusă în „cămara inimii”. Alegerea fetei Împăratului Roşu de proiecţia ei o face cu ajutorul albinei, căci aceasta aşezându-se pe faţa ei o determină la o reacţie de apărare. Umbra ei era moartă, ea era vie. Este extragerea Viului din Mort, adică în creştinism dobândirea condiţiei de fiu al Învierii. Încercarea dată de fata Împăratului Roşu ca să se întreacă turturica şi calul şi să aducă de unde se bat munţii în capete trei smicele de măr dulce, împreună cu apa vie şi apa moartă are un scop adânc.

Aici se poate face o analogie la mitologia greacă unde Hipomenes (Puterea Calului) se întrece cu Atalanta şi o întrece prin cele trei mere de aur din Grădina Hesperidelor dăruite de Afrodita. Mărul adică chintesenţa Împărăţiei Roşii trebuia transferat de Harap-Alb în împărăţia Împăratului Verde. Finalul basmului, dezvelirea adevărului de către fata Împăratului Roşu că Harap-Alb este adevăratul fiu al craiului, determină pe Spân să-i taie capul. Calul îl apucă pe Spân, îl duce în înalt şi-i dă drumul sfărâmându-se. Fata Împăratului Roşu îl readuce la viaţă cu apa moartă, apa vie şi cu cele trei smicele de măr dulce. Este despărţirea eroului de toate cele ale lumii şi dobândirea vieţii eterne. În creştinism la fel au făcut toţi mucenicii şi cuvioşii.

d) Povestea lui Harap-Alb este de fapt mai mult o iniţiere, o învăţare printr-o modalitate literară a modului în care trebuie făcută Calea Preasfintei Treimi, cum trebuie urcată scara Adevărului, cum trebuie dus războiul cu trupul, cu lumea şi cu demonii ca să dobândim Viaţa cea veşnică. De aici structura pe numărul trei a întregii compoziţii. Craiul are trei feciori iar Verde Împărat are trei fete. Fiul cel mare ratează din cauza trufiei primului născut: „Tată, eu cred că mi se cuvine această cinste pentru că sunt mai mare dintre fraţi”. De aceea crede

că poate răzbi în drumul spre cunoaşterea de sine prin mijloace lumeşti şi cere de la tatăl său: bani, straie, arme, cal. Ca să-l încerce dacă este un războinic adevărat şi încercat tatăl se preface în urs, simbol al castei războinicilor. El se dovedeşte nevrednic ca şi fratele mijlociu, care plecase cu voia tatălui ca să ne arate că ascultarea nu este suficientă. Fiul cel mic este smerit şi se ruşinează el de nevrednicia fraților. De aceea este ajutat de forțele binelui, fiindcă Sfânta Duminică îl sfătuieşte să ceară hainele şi armele de mire ale tatălui şi calul care mănâncă foc. El este milostiv şi află valoarea milosteniei: „cât poate să-ți ajute milostenia" şi cât de mare este rânduiala lui Dumnezeu: „pentru că ție a fost scris de sus, să-ți fie dată această cinste". Fiul cel mic îşi loveşte de trei ori calul, când vine să ia jăratec şi calul atunci îl zboară de trei ori până la nori, la lună şi la soare, marcând etapele devenirii şi prefigurând încercările pentru fiecare etapă. Calul mâncător de foc sugerează rugătorul, care-şi înalță sufletul până la nori prin starea de ataraxie devenind capabil de levitație, ca semn că s-a lepădat de lume; până la luna unde stau potrivit tradiției străbunii, deci îşi ia crucea neamului; până la soare adică îl urmează pe Domnul Iisus Hristos, Lumina Lumii. Avem trei înfățişări ale Spânului, trei încercări date de Spân, trei fântâni, trei încercări date de Împăratul Roşu, trei în legătură sau date de fata Împăratului Roşu, care toate sunt, sub raport interior, etape ale devenirii duhovniceşti, etape ale desăvârşirii spirituale ale lui Harap-Alb, dar şi ale cititorului. În esență ele sunt o trăire prin fapte a poruncilor mântuirii, sfințirii, desăvârşirii, înfierii spre a dobândi condițiile de fiu al Învierii, Luminii şi Împărăției. Faptul că doar unul din cei trei fii ai Craiului izbuteşte este într-un mod subtil un adevăr de taină al întregii lumi prorocit: „Şi în toată țara, zice Domnul (Iisus Hristos) două treimi vor muri, şi vor pieri, iar cealaltă treime va fi lăsată acolo. Iar această a treia o voi pune în foc; îi voi curăți ca pe argint şi îi voi încerca cum se încearcă aurul. Ei vor chema numele Meu şi Eu îi voi asculta; şi Eu voi zice: „Acesta este poporul Meu" şi el va răspunde: „Domnul este Dumnezeul meu!". (Zaharia 13, 8–9)

Sensul de scriitor universal al lui Ion Creangă derivă din adâncimea simbolurilor din toate aceste învățături subtil contextualizate şi ascunse sub această învelitoare de umor popular, de expresii, cimilituri, proverbe, zicători.

Nivelul de creativitate emergent al basmului „Povestea lui Harap-Alb" rezultă din faptul că actantul Harap-Alb face voia lui Dumnezeu, aşa cum îi dezvăluie această taină Sfânta Duminică. Are mai multe ipostaze: fiu al Craiului, Harap-Alb şi împărat moştenitor al Împăratului Verde, mire şi salvator al lumii. Toți eroii par a face o acțiune legică şi toată povestea este un drum spre dobândirea conştiinței de sine. Eroii reprezintă principii: Setilă – apa, Flămânzilă – pământul, Gerilă – focul, Ochilă – eterul, Păsărilă – văzduhul, Spânul – Răul, Verde Împărat – Binele, şi sunt arhetipuri ca o coroană în jurul actantului. Fata Împăratului Roşu, principiul feminin, pune această coroană Mirelui Împărat. De aceea prezența lui Ion Creangă între scriitorii de literatură universală este pe deplin justificată.

5. *Povestea porcului*

Povestea porcului este o imagine simbolică a unui proces istoric esențial – unirea sau reîntoarcerea civilizației atlanticilor către Centrul Lumii spre a se uni

cu civilizația hyperboreană. În acelaşi timp o putem socoti ca o profeție a disocierilor atomice determinată de un război nuclear. Talpa Iadului reprezentată simbolic de Baba-Cloanța, vrăjitoarea care-l transformase pe Făt-Frumos într-un purceluş, este acum întunericul Vârstei de Fier, care a cuprins lumea. Este reluarea aceluiaşi proces de dezagregare care a lovit Atlantida şi va lovi America. Baba, Talpa Iadului, Rădăcina Sumbră a Universului este numită de indieni tendința Tamas, descendentă din Prakriti. Ea pulverizează toate stările de existență şi nu poate fi anihilată decât de tendința Sattwa. Când aceasta lipseşte, tendința orizontală alunecă, se degradează în Tamas. Altfel spus, în limbajul creştin, Spiritul diavolesc (tamas) nu poate fi înlăturat, anihilat decât de Spiritul Sfânt (sattwa), fiindcă spiritul lumesc (rajas) nu poate combate pe cel diavolesc. În sens interior, voia omului (rajas) nu poate anihila voia demonilor (tamas), acțiunea lor, decât prin voia lui Dumnezeu (sattwa) cu ajutorul sfinților, îngerilor, al Maicii Domnului, dar mai ales prin Duhul Sfânt ce vine în om prin Sfintele Taine.

Coborârea Principiului se numeşte Avatar şi forma de porc mistreț pe care o ia Vişnu, devine în basmul *Povestea porcului* găsirea de către Moş a lui Făt-Frumos transformat prin vrăjile Babei-Cloanța în porc. Moşul (Bătrânul Vremurilor) alungă scroafa cu unsprezece purcei, adică vrăjitoarea cu cele unsprezece fiice şi devine „Crescătorul" Mistrețului Alb, adică „Marele Dulgher al Universului". Se poate asocia de către cei ce invocă Tradiția Primordială şi felul în care dulgherul Iosif adoptă pe pruncul Iisus „Piatra din vârful unghiului". În varianta lui Tudor Pamfile a basmului, Mistrețul este Carul Mare (Sweta Varaha), reprezentarea mitică a castei sacerdotale şi a civilizației hyperboreene. De aceea el face un pod de la bordeiul transformat în palat al bătrânilor la palatul împăratului, ceea ce simbolic reprezintă scara de la pământul căzut în vârsta de fier la cer, sau la Centrul Suprem. Purcelul (Făt-Frumos) îşi arată puterea sa de Pontifex Maximus, de Manu – Legea Veşnică şi de aceea Palatul va deveni Mănăstirea de Tămâie. El este sacerdot-rege sau prin asociere la creştinism INRI, adică Iisus Nazarineanul regele iudeilor.

Varanha (Țara Mistrețului) este stabilită de Constantin Giurăscu ca fiind Țara Vrancei care purta mai demult acest nume şi de aici jertfa ciobanului din Miorița. Învățată de mama ei, tânăra împărătează leagă cu o ață piciorul lui Făt-Frumos şi dă foc la pielea cea de porc determinând plecarea acestuia. Ea are pus un cerc de fier în jurul ei ca să nu se poată naşte pruncul din ea decât când va ajunge la Mănăstirea de Tămâie, prin puterea de a închide şi de a deschide a cheilor ce o are Stăpânul Lumii, adică Făt-Frumos. În mod simbolic împărăteasa devine Anima Mundi prinsă în vârsta de fier, iar pruncul din ea, germenele de aur, fiul Mistrețului Alb ce se va naşte după al zecelea Avatar. De aceea eul feminin va călători cu opinci de fier, va avea un toiag de fier, când porneşte în căutarea Sinelui masculin şi va fi ajutată de Sfânta Miercuri, care-i dă o furcă de aur. Furca toarce singură, sugerând caduceul lui Hermes sau toiagul arhieresc cu doi şerpi, dar în acelaşi timp îi dă firul continuității spre Mănăstirea de Tămâie. Îi dă spre subsistență o prescură şi un pahar de vin sugerând Taina Sfintei Euharistii, până la Sfânta Vineri. Sfânta Vineri îi dă o vârtelniță de aur care depăna singură şi prescura cu paharul de vin care sugerează continuitatea cerurilor sau sferelor planetare.

Sfânta Duminică o primeşte ca şi surorile ei, îi dă o tipsie mare de aur cu o cloşcă de aur bătută cu pietre scumpe, cu puii de aur, paharul de vin, prescura, dar şi un ciocârlan care ştie drumul spre Mănăstirea de Tămâie.

Cloşca cu pui este Constelaţia Pleiadelor, fiicele lui Atlas (Sapta-Rikşa), Atlantidele. Sfânta Duminică sugerează Regenta Atlantidei, care-i dă împărătesei Cloşca cu Puii de aur, a celor Şapte Pleiade să o ducă în vechiul lor habitat originar, devenind cele şapte stele ale Ursei Mari, la Mănăstirea de Tămâie, palatul Mistreţului Alb (Făt-Frumos în avatar de porc), împăratul Hyperboreei. Purtată de ciocârlan, intră printr-o peşteră în împărăţia Mănăstirii de Tămâie, adică prin „Caverna inimii” în Sinele Suprem (Atma ea fiind jivatma, sinele individual). Ea rupsese trei perechi de opinci de fier şi toiagul de fier, ca semn că şi-a sfârşit călătoria. O momeşte pe Hârca-Talpa Iadului să o lase în trei nopţi în camera împăratului, momind-o cu cele trei daruri simbolice: furca de aur care toarce, vârtelniţa de aur care răsuceşte firul şi cloşca cu puii de aur aşezate pe o tavă. Împăratul află de la credinciosul său ce se întâmplă fiindcă era adormit cu laptele otrăvit dat de Talpa Iadului. Atinge cu mâna cercul de fier să se nască fiul său, adică o lume nouă, aşa cum este ea prefigurată şi în Apocalipsa Sfântului Ioan. Făt-Frumos este stăpânul Contemplaţiei şi al Acţiunii. O pedepseşte pe Hârca-Talpa Iadului. Este în mod simbolic eliberarea Sufletului Lumii înrobit de Vârsta de fier, care împiedică venirea Vârstei de aur.

Este o viziune profetică a disocierilor atomice provocate de un război nuclear pe care Anticrist prin mişcarea New Age vrea să-l declanşeze. Baba Hârca-Talpa Iadului, Rădăcina sumbră a Universului este Babilonul cuprins de Tamas tendinţa descendentă din Prakriti reprezentată de America. Finalul indică o Cină de Taină aşa cum a făgăduit-o Domnul Iisus Hristos ucenicilor Săi.

6. *Povestea lui Stan Păţitul*

Este o tratare alegorică a ceea ce Goethe a realizat prin Faust. Pactul nu este aşa cum îl prezintă Goethe, cu o iscălitură de sânge, aşa cum găsim şi în literatura patristică, ci este făcut de cel ce se crede neutru, ateu, fiindcă este inevitabil şi-l face orice om prin toate faptele, gândurile şi cuvintele lui. Există doar două alternative, ori ne îndreptăm spre Dumnezeu, spre cer, prin Cel Unul Născut ca o reintegrare în Principiul Suprem, devenind prin Taina Sfintei Euharistii Trupul Mistic al Domnului Iisus Hristos, sau ne coborâm la Principium Individuationis, al Multiplicităţii al cărui protagonist este Satana. Când Platon susţinea cele două principii Unul şi Totul voia să sugereze de fapt o corelaţie între Cer şi Infern, ca o Axă a lumii la mijlocul căreia se situează omul şi lumea.

Din cauză că demonul venit pe pământ mănâncă boţul de mămăligă cu brânză al lui Stan-Ipate fără să zică *bogdaproste* el este pedepsit să-i slujească lui Stan trei ani. El nu a mulţumit lui Dumnezeu (Bog) pentru daruri. De aceea se poate spune că avem o situaţie inversă faţă de Adam când a mâncat întâi din Pomul Cunoaşterii Binelui şi Răului şi nu din Pomul sau Arborele Vieţii, în care caz ar fi ştiut să dobândească viaţa veşnică, iar cunoaşterea răului nu ar mai fi avut asupra sa efectul de a dobândi moartea. Dacă ar fi rostit *Bogdaprosti*, adică ar fi mulţumit, ar fi raportat sau restituit totul lui Dumnezeu, adică ceea ce ar fi trebuit să facă Adam să restituie toată creaţia sublimată prin

cuvânt în sine lui Dumnezeu. Această lucrare şi-a asumat-o Domnul Iisus Hristos, Noul Adam dătător de Viaţă, Fiul Omului prin jertfa de sine. Când Chirică întrebat cum îl cheamă răspunde: „ – Tot Chirică mă cheamă”, el afirmă că atât numele ființei sale exterioare este Chirică, ca şi numele său interior, de aceea Persoana sa rămâne de fapt fără nume printr-o determinare negativă („Chiriac” înseamnă „Domnul”). De aceea Stan îi răspunde: „eşti cumva botezat de Sfântul Chirică Şchiopul, care ține dracii de păr?”, adică arată că ştie că el este „Dracul Şchiop” prefăcut într-un băiat îmbrăcat în straie nemțeşti, că este „țâțâna întregii drăcimi” trimis să aducă pentru „Talpa Iadului” ceva ce lipseşte. Este un răspuns interpretat ca într-un ritual de inițiere. De aceea la întrebarea lui Chirică Stan răspunde: „Tot Stan mă cheamă”. Trebuie să subliniem în acest context că Stan când era mic a suferit de o boală şi i-au schimbat numele în Ipate, de aceea este „de două ori născut”. În limba greacă „*Hupatos*” înseamnă „Cel mai Înalt” care este superlativul lui „Înalt”. Se confruntă deci două entități spirituale opuse la nivel maxim. Ipate ca Hypatos are sensul vertical ascendent, adică „Omul Universal”. Ca să arate că ştie cu cine are de a face, Chirică îi spune: „Ipate, care dă oca pe spate, / Şi face cu mâna, să-i mai aducă una”, adică este centrul care mişcă „ciclurile” (oca), ca în mitul Danaidelor, dar el nu are neputința Danaidelor. Stan arată că şi el ştie cu cine vorbeşte: „Parcă eşti Cel de pe comoară, măi, de ştii toate cele!”. De aceea casa lui Ipate este „Centrul Lumii”. Chirică sărind gardul dă peste câini, sugerare a Cerberilor, când spune cine e el şi cine este Ipate rosteşte formula de trecere peste al doilea obstacol. De aceea incantația-cimilitură care invocă Focul sacru, Rugul arzător, Aurul vegetal, Lumina fără apus o spune când rosteşte: „Lată – peste lată, peste lată – îmbujorată, peste îmbujorată – crăcănată, peste crăcănată – măciulie, peste măciulie – limpezeală, peste limpezeală – gălbeneală şi peste gălbeneală – huduleț!”, adică sugerează prin „ lată – peste lată” cele trei pătrate care închid „Centrul Lumii” (gardul, casa, odaia) unde în vatră „lată îmbujorată” stă focul („peste îmbujorată – crăcănată”). Pe foc stă ceaunul („peste crăcănată – măciulie”), în ceaun a pus apă („peste măciulie – limpezeală”), în apă a pus mălai („peste limpezeală – gălbeneală”), iar mămăliga o mestecă cu făcălețul („peste gălbeneală – huduleț”) ca să vadă dacă Chirică are darul înainte vederii, dacă are duhul atoatevăzător şi ştie să mestece mămăliga când a venit. De aceea Chirică îi răspunde: „În fața casei, vatra, focul, pirostriile, ceaunul, apa dintr-însul, făina şi culeşerul” şi-i cere „mi-i da şi mie o hrâncă dintr-însa?” El, „Chirică”, a venit pe firul luat „boțul de mămăligă” lăsat de Stan în pădure la mămăliga (aurul vegetal) din altarul casei, de la frigul din pădure la altarul lui Agnii (focul sacru). Se poate aici sugera o apropiere între „Bujorul de foc” şi „Rugul aprins” din creştinism. Mai ales este interesantă desăvârşirea operată de Chirică atunci când îi scoate nevestei lui Stan coasta, fiindcă în textul Bibliei Dumnezeu a făcut-o pe Eva din coasta lui Adam. Felul în care Chirică ia sacul cu baba adusă de nevastă, adică răul, şi o duce la Talpa Iadului, el scoate complet răul din casa lui Stan-Ipate, adică separă definitiv Binele. („... înşfacă Chirică sacul cel de după horn cu babă cu tot şi se face nevăzut.”)

Sub haina aceasta de snoavă Ion Creangă ascunde un tezaur mitic străvechi tratat în literatura universală nu numai de Goethe în *Faust*, ci şi în literatura indiană şi europeană, arătându-şi nivelul înalt de gândire creatoare pe

care-l va înălța în *Povestea lui Harap-Alb* la nivel emergent. Situarea lui Ion Creangă între scriitorii literaturii universale este deci pe deplin justificată.

7. *Făt-Frumos, fiul iepei*

Făt-Frumos este în tradiția folclorului românesc monarhul ascuns. Ion Creangă este depozitarul acestei tradiții şi în *Povestea lui Harap-Alb* avem o foarte semnificativă discuție între fiul cel mic al lui Alb Împărat şi Sfânta Duminică, care îi dezvăluie cu smerenie că prin „puterea ce-mi este dată, ştiu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului”. Apoi indirect îi comunică puterea ce trebuie s-o dobândească spre a deveni monarhul ascuns: „să aibi tu puterea mea, ai vântura țările şi mările, pământul l-ai da de-a dura, lumea asta ai purta-o, uite aşa, pe degete şi toate ar fi după gândul tău, căci fără această putere nu va putea prelua împărăția Împăratului Verde, adică viața cea veşnică, unde „cel mai mic va fi cât o mie iar cel mai neînsemnat cât un neam puternic” (Isaia 60, 22).

Fiul cel mic îi dă babei un ban, iar baba, adică Sfânta Duminică, îl învață „cât poate să ajute milostenia”. Această învățătură este că trebuie să-şi asume condiția arhetipală: „du-te la tată-tău şi cere să-ți dea calul, armele şi hainele cu care a fost el mire şi atunci ai să te poți duce, unde n-au putut merge frații tăi; pentru că ție a fost scris sus, să-ți fie dată această cinste”. Harap-Alb va trece prin toate încercările puse în calea sa de duhul rău reprezentat prin Spân, fiindcă este ajutat de Sfânta Duminică, de cal, de Setilă, de Flămânzilă, de Ochilă, de Păsărilă, de Gerilă, de albină, de furnică, dar mai ales fiindcă i-a fost dată această alegere, din cauza calităților sale. El este smerit şi nu trufaş ca fiul cel mare care zice: „Tată, eu cred că mie mi se cuvine această cinste”, este viteaz şi nu laş ca cei doi frați, este milostiv.

Motivul monarhului ascuns este prezent în basmele lui Creangă: *Povestea porcului*, *Făt-Frumos, fiul iepei*, în basmele lui Petre Ispirescu, Ioan Slavici, în basmele populare, în drama lui Vasile Alecsandri, *Despot-Vodă*, sub forma ciudatului personaj Ciubăr Vodă, care îl va pedepsi pe Despot-Vodă, fiindcă el avea calitatea, puterea de a judeca şi de a pedepsi.

Tradiția monarhului ascuns o găsim la multe popoare. La germani Friederich Barbarossa este ascuns în muntele Kufhauser, iar Friederich al II-lea în Etna. În Anglia îl găsim pe regele Arthur, care aşteaptă în insula Avallon sau pe regele Lear (fiul lui Man sau Manu la indieni cel ce a dat Codul lui Manu) aşa cum apare la Shakespeare în piesa cu acelaşi nume. El are trei fete, Goneril, Regan şi Cordelia, personaj care în basmele populare româneşti este Ler împărat şi este însoțit de cele trei iele: Mărgălina, Rujalina, Savatina. În Făt-Frumos, fiul iepei ele devin cele trei zâne, care pregătesc masa pentru Făt-Frumos şi cei doi tovarăşi ai lui, Strâmbă Lemne şi Sfarmă Piatră. Ele ştiau cine sunt şi că le sunt meniți, dar numai Făt-Frumos îl poate prinde pe Statu-Palmă-Barbă-Cot, care le mânca bucatele şi-l prinde de barbă într-un stejar. Acesta va urca cu tot cu stejar în văzduh şi-i dă întâlnire lui Făt-Frumos peste un an la „gura iadului”, fiindcă acum Creangă îl numeşte Scaraoschi.

Fiii lui Statu-Palmă-Barbă-Cot sunt trei zmei care vin şi răpesc pe cele trei zâne. Făt-Frumos şi cu cei doi voinici Strâmbă Lemne şi Sfarmă Piatră merg timp de un an spre a ajunge la „gura iadului”, unde sunt aşteptați de armata

numeroasă a lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. Cei trei omoară o mulțime de demoni până sunt înecați în sângele curs. Sunt înviați de iapa-mamă a lui Făt-Frumos, care le dă cele trei suflete care stăteau în ea. Numai Făt-Frumos are curajul să coboare cu hârzobul prin gura iadului să se bată cu cei trei zmei, să-i omoare, să elibereze pe cele trei zâne. După ce cele trei zâne sunt scoase, cei doi, Strâmbă Lemne şi Sfarmă Piatră, pun la cale să-l lase pe Făt-Frumos în iad. Făt-Frumos este înțelept şi pune în hârzob un pietroi, pe care ei îl lasă să cadă. Basmul nu a mai fost găsit complet, fiindcă manuscrisele lui Creangă au fost date de Catinca Vartic la o băcănie, ca ambalaj. Din elementele narative se prefigurează că Făt-Frumos va fi scos de vulturul care l-a ajutat în lupta cu zmeul cel mai tare şi căruia i-a promis cele şase grămezi de carne făcute din zmeii tăiați odată cu caii lor. De aceea nu cunoaştem rolul pe care şi-l va dobândi Făt-Frumos ca monarh ascuns după ce va ieşi din iad.

Problema monarhului ascuns se conexează aici cu Domnul Iisus Hristos, adică Fiul lui Dumnezeu, venit ca Fiul al Omului, aşa cum a fost prefigurat de prorocul Isaia: „Eu sunt Acela al Cărui cuvânt este dreptatea şi puternic este să răscumpere!" (Isaia 63, 1), fiindcă El este Mîntuitorul: „Pentru Sion El va veni ca un Mântuitor, pentru cei din Iacov, care se vor căi de păcatele lor" (Isaia 61, 8). Prin El, Lumina Lumii, se vor împlini cuvintele: „Luminează-te, luminează-te, Ierusalime, că vine lumina ta şi slava Domnului peste tine a răsărit" (Isaia 60, 1). Puterea Lui este nelimitată: „Eu voi face ceruri noi şi pământ nou" (Isaia 65, 17). De aceea va veni ca Judecător: „Domnul va judeca cu foc şi cu sabie pe tot omul şi mulți vor fi cei ce vor cădea de bătaia Domnului!" (Isaia 66, 16).

Venind în fața lui Pilat, Domnul Iisus Hristos va răspunde: „Împărăția Mea nu este în lumea aceasta. Dacă împărăția Mea ar fi din lumea aceasta, slujitorii Mei s-ar fi luptat ca să nu fiu predat iudeilor. Dar acum împărăția Mea nu este de aici" (Ioan 18, 36). La întrebarea lui Pilat: „Aşadar Tu eşti împărat?" răspunsul este indirect: „Tu zici că Eu sunt împărat" (Ioan 18, 37). De aceea Pilat îi întreabă pe iudei: „Voiți deci să vă eliberez pe regele iudeilor?" (Ioan 18, 38) şi va scrie pe cruce: „Iisus Nazarineanul, împăratul iudeilor" (Ioan 19, 19). De aceea în toate basmele şi tradițiile trebuie să vedem o prefigurare a Celui ce este de fapt Monarhul ascuns, Domnul Domnilor şi Împăratul împăraților.

Trăsăturile monarhului ascuns prezente în literatura populară sunt prefigurate şi în textele sacre. Astfel, în Psalmul 67 găsim versetul: „Când împăratul cel ceresc va împrăştia pe regi în țara Sa, ei vor fi albi ca zăpada pe Selmon", adică vor dobândi asemănarea. Monarhul ascuns este o împlinire a sfatului dumnezeiesc: „Să facem pe om după chipul şi asemănarea Noastră" (Facerea 1,26). Acest proces al creației omului are două etape deosebite. Prima etapă este consemnată în versetul: „Şi a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut". (Facerea 1,27).

A doua etapă adică dobândirea asemănării este condiționată de împlinirea poruncilor mântuirii, sfințirii, desăvârşirii şi înfierii, aşa cum sunt date în textul Sfintei Evanghelii şi explicate în cartea: „Tainele şi trăirea contemplației" sau „Euharistia Cuvântului şi Tainei" de Emilian de la Neamț.

Asemănarea o găsim exprimată în Schimbarea la Față: „Şi S-a schimbat la față înaintea lor şi a strălucit fața Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina". (Matei 17,2). Deci monarhul ascuns este cel ce dobândeşte

chipul şi asemănarea cu Domnul Iisus Hristos, aşa cum au dobândit-o sfinții. Cei ce în timpul vieții pământeşti nu dobândesc chipul şi asemănarea, vor auzi cuvântul din parabola cu fecioarele adresat celor neînțelepte: „Nu Mă recunosc în voi” sau „Nu vă cunosc pe voi”. (Matei 25,12). Adică nu au dobândit asemănarea.

A doua trăsătură a monarhului ascuns este trecerea în alte lumi, aşa cum în basmul: „Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte” Făt-Frumos, ajunge în lumea zânelor ca în „Făt-Frumos, fiul iepei”. Pentru a căpăta această trecere, ca în mitul „Marea Trecere”, el trebuie să se lupte cu zmeii, cu Statu-Palmă-Barbă-Cot, cu balauri, cu ursul, cu cerbul cel plin de nestemate reprezentare a lui Blara, demonul iluziei, ca în „Povestea lui Harap-Alb”.

A treia trăsătură este rânduiala lui Dumnezeu: „Căci pe care i-a cunoscut mai înainte, mai înainte i-a şi hotărât să fie asemenea chipului Fiului Său, ca El să fie Întâi născut între mulți frați” (Romani 8, 24). De aceea Sfânta Duminică îi spune fiului cel mic că lui îi este dat să fie urmaşul Împăratului Verde, adică să dobândească împărăția vieții veşnice.

Monarhul ascuns are o profundă comuniune cu toată lumea, de aceea toate elementele naturii îl apără pe Harap-Alb, iar în poeziile populare Miorița, Toma Alimoş, în toată mitologia populară, găsim această comuniune: „Pentru că nădejdea cea dornică a făpturii aşteaptă cu nerăbdare descoperirea fiilor lui Dumnezeu” (Romani 8, 19).

Monarhul ascuns este încercat, inițiat, pregătit, până când dobândeşte puterea spirituală, care-l va învia din moarte. Fata împăratului Roşu este în mod simbolic această conştiință a asemănării, sau a conştiinței creştine, adică sosia, acel *alter ego* al lui Făt-Frumos.

De aceea avem o trăire a versetului: „Pentru Tine suntem omorâți toată ziua, socotiți am fost ca nişte oi de junghiere” (Romani 2, 36). Asemănarea înseamnă a deveni fiu al Împărăției Luminii şi Învierii, aşa cum Domnul Iisus Hristos a înviat din morți şi a scos din iad neamul omenesc, tot aşa Făt-Frumos, fiul iepei scoate din iad zânele.

Ion Creangă – reprezentant al realismului

1. Universul satului românesc

a) Nică al lui Ştefan al Petrei – copilul şi copilăria – vioi, inteligent, evoluţia de la prizărit, ruşinos şi fricos la holtei, harnic dar şi leneş, îndrăgind satul şi casa părintească, mama, fraţii, surorile, lumea satului, basmele, cântecele, proverbele.

b) Smaranda Creangă – mama – iubitoare, harnică, evlavioasă, vrea să-l înveţe carte pe Nică, bună dar şi aprigă, crede în destinul de excepţie al lui Nică.

c) Ştefan al Petrei – harnic, inteligent, neîncrezător în ştiinţa de carte, îşi iubeşte copiii, gospodar, plăteşte pagubele.

d) David Creangă – ţăranul luminat – bunicul bun şi iertător – plăteşte pagubele făcute Irinucăi, vrea ca nepoţii să înveţe carte.

e) Mătuşa Mărioara – avară ca şi unchiul Vasile – *pui de zgârâie-brânză.*

f) Preotul Ioan – face în curtea bisericii şcoală, îi duce pe copii cu datinile.

g) Preotul Isaia Duhu – preotul cărturar, îi învaţă carte.

h) Preotul Oşlobanu – avar, vrea să-şi facă băiatul popă.

i) Bădiţa Vasile – frumos, ruşinos, cărturar, este prins cu arcanul la oaste.

j) Moş Luca – prototip al harabagiului – *Moş Nichifor Coţcariul*.

k) Moş Chiorpec Ciubotarul şi Pavel Ciubotarul – exponenţi ai prototipului ciubotarul.

l) Prototipurile – nivel al artei de scriitor al mediului rural românesc.

m) Arhetipurile – componentă a spiritualităţii satului românesc: Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana.

n) Făt-Frumos, eroul basmelor populare – reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare: *Făt-Frumos – fiul iepei*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Povestea porcului*.

o) Elemente specifice ale vieţii satului: iarmarocul, munca la sumane, claca, şcoala, gospodăria, sărbătorile, hora, călătoriile, bolile, tradiţiile, obiceiurile, eresurile, basmele, poveştile, zicătorile, poeziile, cântecele, portul, obiectele, tehnica rurală.

p) Atitudinea critică, transfigurată în umor, a autorului, când critică şcoala, administraţia, armata, biserica, moravurile.

r) Scientismul – formă particulară de erudit al culturii populare.

s) Specii realiste folosite de Ion Creangă:

• nuvela: *Moş Nichifor Coţcariul, Soacra cu trei nurori*;

• amintiri: *Amintiri din copilărie, Fragment de biografie*;

• basme: *Povestea lui Harap-Alb, Povestea porcului, Făt-Frumos, fiul iepei*;

• poveşti: *Povestea lui Stan Păţitul, Prostia omenească, Punguţa cu doi bani, Capra cu trei iezi, Povestea unui om leneş, Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac*;

• povestiri: *Moş Ion Roată şi Vodă Cuza, Moş Ion Roată şi Unirea, Popa Duhu, Cinci pâini, Acul şi barosul, Inul şi cămeşa, Ursul pâcălit de vulpe*.

2. Umorul – semn al apartenenței scriitorului la realism

a) Situații comice tratate cu umor:

• *Soacra cu trei nurori* – bătaia şi interpretarea ei;

• *Moş Nichifor Coțcariul* – rămâne peste noapte în pădure cu nevestele tinere;

• *Amintiri din copilărie* – când rămâne fără haine la scăldat sau se ascunde în păpuşoi, după procitanie.

b) Întâmplări cu sfârşit nefericit, tratate cu umor – *Amintiri din copilărie*:

• la Broşteni – dărâmă casa Irinucăi, omoară o capră, se umplu de râie, fug cu plutele;

• la Fălticeni – pun poşte, dărâmă soba, se bat, pierd purceii;

• la cireşe – distruge cânepa, tatăl plăteşte ispaşă, el ia o bătaie.

c) Evenimente şcolare tratate cu umor – *Amintiri din copilărie*:

• omorârea muştelor cu ceaslovul, *pătimirea cuvioaselor muşte şi a cuvioşilor bondari*;

• învățătura lui Trăsnea – adoarme cu capul pe carte;

• bătaia Smărândiței – inaugurarea Calului Bălan şi a „Sfântului Niculae cel din cui”.

d) Evenimente comice în poveşti, tratate cu umor:

• *Dănilă Prepeleac* – pune pe copii să-l bată pe drac;

• *Prostia omenească* – prinderea soarelui cu butoiul;

• *Punguța cu doi bani* – cocoşul varsă apa din fântână în cuptor;

• *Povestea lui Harap-Alb* – înghețarea casei de aramă;

• *Povestea porcului* – pețirea fetei de împărat de către un porc;

• *Ivan Turbincă* – prinderea dracilor cu turbinca.

e) Limbajul popular – sursă de umor:

• expresii populare: *Na-ți-o frântă că ți-am dres-o*;

• zicători: *La plăcinte râde gura / La vărzare şi mai tare*;

• cuvinte populare cu valoare de umor: *balcâză, lălâie, tântul, dugliş, zamparagii, hojmălăi*;

• numele personajelor: Chiorpec, Oşlobanu, Trăsnea, Mogorogea, Setilă, Flămânzilă, Păsărilă, Ochilă.

3. Locul lui Ion Creangă în cadrul realismului românesc

a) Reprezintă linia realismului liric sau de factură romantică, continuă pe Vasile Alecsandri şi este continuat de Mihail Sadoveanu, Geo Bogza.

b) Realizează o imagine a satului românesc de la jumătatea secolului al XIX-lea.

c) Ne dă o imagine a spiritualității poporului român.

d) Arată expresivitatea limbii populare, a termenilor şi expresiilor, îmbogățind limba literară.

e) Creator de cronotopi, de tipuri umane, dar şi de prototipuri.

f) Realizează o subtilă sinteză a structurilor realiste cu elemente romantice şi clasiciste.

g) Arată felul în care specificul național constituie un argument pentru valoarea de scriitor universal, fiind unul din cei opt scriitori români de pe lista UNESCO.

Ion Luca Caragiale

1. Viaţa şi activitatea literară

Născut la 29 ianuarie 1852, în satul Haimanale, de lângă Ploieşti. Tatăl său, Luca Caragiale, era secretar la Mănăstirea Mărgineni, iar mama sa, Ecaterina Caraboa, provenea dintr-o familie de negustori. Tatăl său va fi mai apoi advocat şi judecător-supleant la Tribunalul Prahova. Va începe să înveţe la Şcoala Domnească nr. 1, unde va avea învăţător pe Bazil Drăgoşescu, foarte riguros la regulile de ortografie. Va continua liceul la Ploieşti şi Bucureşti şi clasa de declamaţie şi mimică a unchiului său Costache. Este, din 1870, copist la Tribunalul Prahova, apoi sufleur şi copist la Teatrul Naţional din Bucureşti. Colaborează la ziarele *Alegătorul liber*, *Ghimpele*, *Unirea democratică*, *Naţiunea română*, *Claponul*. La *Timpul* va avea o redacţie cu Mihail Eminescu şi Ioan Slavici. Până în 1881 este revizor şcolar pentru judeţele Neamţ şi Suceava, apoi pentru Argeş şi Vâlcea, funcţionar la Regia Monopolurilor, profesor la Liceul „Sfântul Gheorghe”, director al Teatrului Naţional. Se căsătoreşte cu Alexandrina Burelly. Mama lui Caragiale moşteni de la Momuloaia, o rudă bogată, o avere considerabilă, o moşie în Vlaşca. Se stabileşte în 1904 la Berlin. Până la această dată trăieşte din negustorie. Este berar în Gabroveni, apoi o prăvălie în strada Doamnei, apoi restaurantul gării din Buzău, redevine funcţionar la Regia Monopolurilor. Această schimbare permanentă a locurilor îi dă posibilitatea să cunoască medii sociale şi personajele pe care le va surprinde în piesele şi schiţele sale. Va călători foarte mult până în 1912. Moare pe 9 iunie 1912.

Activitatea literară este de dramaturg, prozator, ziarist. Ca dramaturg a scris comedii: „O noapte furtunoasă”, „O scrisoare pierdută”, „D’ale carnavalului”, „Conu Leonida faţă cu reacţiunea”, „C.F.R.”, şi o dramă: „Năpasta”.

Ca prozator a scris nuvele, momente, schiţe, povestiri:

• nuvele: „În vreme de război”, „O făclie de Paşti”, „Două loturi”, „La hanul lui Mânjoală”, „La conac”, „Kir Ianulea”, „Păcat”;

• momente şi schiţe: „Telegrame”, „Proces verbal”, „Căldură mare”, „Bubico”, „Dl Goe”, „Lanţul slăbiciunilor”, „Vizită”, „Urgent”, „High-life”, „Bacalaureat”, „Diplomaţie”;

• reportajul: „O vizită la castelul *Iulia Hasdeu*;

• pamfletul: „1907 din primăvară până-n toamnă”, „Congresul cooperativ român”, „Ion”, „Monopol”, „Garda civică”;

• încercare de roman: „Smărândiţa”;

• foiletoane: „Scrisorile unui egoist”, „Câteva păreri”, „Obligativitatea opiniilor”, „Criticile lui Gherea”, „A. Odobescu”, „Poetul Vlahuță”, „Da şi nu”, „Grav eveniment literar”, „Politică şi literatură”, „La Nirvana”.

2. *O scrisoare pierdută*

a) Comedia *O scrisoare pierdută* este o *ars dramatica*, fiindcă putem distinge în ea trăsăturile programului estetic realist critic al autorului. Tema este realistă şi constă în critica instituțiilor şi moravurilor societății burgheze, iar ideea este că o societate coruptă este sortită prăbuşirii. Subiectul este luat din viața socială şi reprezintă eşantionul cel mai caracteristic al vieții burgheze – alegerile parlamentare, adică lupta pentru putere. Eroii sunt tipuri de arivişti, alcătuind, prin însumare, prototipul arivistului. Astfel, Nae Cațavencu, arivistul care vrea să ajungă deputat, găseşte, sau mai bine zis fură, o scrisoare de amor a prefectului Ştefan Tipătescu către Zoe Trahanache, soția lui Zaharia Trahanache, şeful local al partidului de guvernământ. El şantajează grupul de la conducerea județului cu publicarea scrisorii, transformând-o în capital politic. Scrisoarea devine elementul de intrigă şi cu ea începe acțiunea piesei. Reacțiile eroilor sunt diferite. Zaharia Trahanache caută în trecutul lui Nae Cațavencu şi găseşte două polițe falsificate, cu care îl poate băga la închisoare. Zoe Trahanache, disperată, îl constrânge pe Ştefan Tipătescu să-i dea drumul lui Nae Cațavencu, pe care acesta îl arestase şi-i percheziționase locuința. Ca pe tarabă, Tipătescu îi oferă lui Cațavencu, în schimbul scrisorii, funcția de primar, postul de avocat al statului, un loc în comitetul electoral, epitrop la Sfântul Nicolae, administrator la moşia Zăvoiul, adică poziții sociale şi mijloace de câştig. Dacă ar fi fost un lider politic real, Cațavencu şi-ar fi instalat toată gruparea în aceste funcții şi ar fi dobândit cu siguranță, mai târziu, un loc în Parlament. El refuză, fiindcă este sigur că va fi ales şi visează să devină o mare personalitate politică. Tipătescu este constrâns de Zoe Trahanache să-i sprijine candidatura. Trădarea, de care se tem Farfuridi şi Brânzovenescu, are temei. Este anunțat numele candidatului oficial de la Bucureşti prin Agamiță Dandanache. La întrunirea electorală, după ce Cațavencu şi Farfuridi țin două cuvântări pline de paradoxuri, Zaharia Trahanache anunță numele candidatului, ceea ce duce la o bătaie între grupurile rivale. În această bătălie, Cațavencu îşi pierde pălăria şi cu ea scrisoarea. El este la discreția duşmanilor săi politici. Agamiță Dandanache devine deputat, iar Cațavencu este pus de Zoe Trahanache să conducă manifestația publică. Situațiile comice inundă scena, comicul de personaj, de limbaj, de intrigă, ridiculizează farsa alegerilor, falsa democrație burgheze. De aici marea actualitate a piesei în contemporaneitate.

b) *Interesul* este principiul care coordonează societatea burgheză şi el devine sămânța (ideologemul) care generează textul. El este enunțat de Zaharia Trahanache prin expresia *enteresul şi iar enteresul*. Interesul dă sensul acțiunilor, caracterizează eroii, devine motivația, legea, în jurul căreia se constituie lumea eroilor lui Caragiale.

Pozitivismul burghez, sintetizat prin pragmatismul conceptului de util, vizează transformarea oamenilor în instrumente, aşa cum o spune Cațavencu: *Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult nici mai puțin decât un instrument*. De aceea eroii lui Caragiale sunt dominați de *voința care ordonă*,

adică de autoritarismul deghizat în democrație, caracteristic pentru politica de tip prusac, introdusă de Carol de Hohenzollern. Este o exprimare a ceea ce Titu Maiorescu definea prin expresia *forme fără fond.*

Instituțiile publice ca prefectura, poliția, poşta, presa, parlamentul, familia, la care, în schițele sale, Caragiale va adăuga şcoala, justiția, statul sunt în slujba intereselor unor persoane, grupuri sociale. De aceea Cațavencu, fiindcă nu are *puțintică răbdare*, *îşi pierde enteresul*. A fi deputat într-un parlament după dobândirea independenței, când toate bogățiile țării sunt la discreția burgheziei, înseamnă a te îmbogăți rapid, prin urmare Cațavencu îi spune lui Tipătescu: *E puțin, onorabile*. Calitatea de deputat era o trambulină spre funcțiile din conducerea statului, către un portofoliu de secretar de stat sau de ministru, unde un escroc, care falsifică polițe, ar fi avut o mină de aur. Eroii lui Caragiale sunt continuatorii lui Dinu Păturică, de aceea aservesc instituțiile, subordonează interesele sociale şi naționale față de interesele lor personale. Tipătescu subordonează prefectura capriciilor şi intereselor amantei sale, Zoe Trahanache, Pristanda subordonează poliția lui Zaharia Trahanache şi lui Ştefan Tipătescu. Instituțiile țării sunt o parodie a legilor, şi nu o exprimare a lor. Cei care reprezintă aceste instituții le consideră un fel de moşie personală, fiindcă sunt dominați de principiul *interesul*.

Caragiale are o înțelegere legică a lumii eroilor săi. Aşa cum în biologie se enunță legea, potrivit căreia cel mai adaptat la mediu învinge, tot astfel într-o societate, în care *Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic*, adică parazitară, putredă, decăzută, în mod firesc învingător trebuie să fie parazitul sau idiotul.

În acest context de abuzuri, de şantaje, de escrocherii, de minciună şi înşelătorie, de încălcare permanentă a legii, finalul rostit de Cațavencu: *Iată binefacerile unui sistem constituțional* este profund comic şi sintetizează parodia democrației burgheze, fiind de o actualitate totală.

c) Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de arivişti. De aceea el construieşte comedia potrivit proverbului: *când doi se ceartă al treilea câştigă*. Arivistul Farfuridi se ceartă cu arivistul Cațavencu şi are câştig de cauză licheaua – Agamiță Dandanache. Această înțelegere legică, scientistă, ca trăsătură a realismului, este accentuată de faptul că subiectul dezbaterilor este Constituția, legea fundamentală, care trebuia modificată după Războiul de Independență, potrivit cu interesele ariviştilor. Cearta pentru os are forma paradoxurilor rostite de Farfuridi: *Ori să se revizuiască, primesc ! dar atunci să nu se schimbe nimica ! ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici, pe colo şi anume în punctele... esențiale*. În spatele acestei aparente incompetențe se ascunde, de fapt, o trădare a intereselor naționale, ca sens fundamental al democrației burgheze. Aşa cum se petrec lucrurile şi azi.

Eroii sunt vii, tocmai fiindcă au o anumită autonomie față de autor, derivată din situația socială diferită, pe care o au. Ştefan Tipătescu calcă legile şi-l arestează pe Cațavencu, amenințându-l: *Canalie neruşinată ! Nu ştiu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul*. Zoe Trahanache subordonează județul intereselor ei de fustă: *Ei, eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu*. Zaharia Trahanache ştie regulile jocului şi câştigă: *Girurile astea două, cu care onorabilul Cațavencu a ridicat cinci mii de lei de la soțietate, sunt tot pentru enteresul țării?* Cațavencu este arivistul demagog şi escroc, cetățeanul turmentat este arivistul inconştient, Ghiță Pristanda este arivistul

servil, Farfuridi este arivistul fudul. Ei toți tind spre *stâlpul puterii,* care este Zaharia Trahanache. Acesta ştie că cel care deține puterea, este atacat, de aceea pe el nu-l preocupă raporturile reale dintre Tipătescu şi Zoe Trahanache, ci cum să apere puterea pe care o deține. Puterea este mirajul acțiunilor ariviştilor.

Agamiță Dandanache este sinteza trăsăturilor ariviştilor şi a lumii eroilor lui Caragiale. El obține mandatul de deputat şi utilizează puterea în interese personale, nu ține discursuri, ca să-şi dovedească calitățile de lider politic, fiindcă este un profesionist. Îşi şantajează nu adversarii politici, ci prietenul, tot cu o scrisoare de amor. El are o economie a mişcărilor, care-i asigură existența sa de parazit. Dandanache a devenit *instrumentul* şi utilizează *instrumentul*. Este total dezumanizat, este rezultatul evoluției unei lumi: *eu cu famelia mea de la pazopt*. El este un actant, fiindcă este construit pe legea adaptării la mediu, şi nu face voia proprie, ci el *este cu toate partidele ca tot românul imparțial.*

Agamiță Dandanache este idiotul, produsul ultim al unei societăți dezumanizate de bani, de viața parazitară, este produsul pragmatismului burghez, este esența spiritului critic al operei lui I.L.Caragiale. Prin el se defineşte o lume imorală, fără principii, sortită pieirii.

d) Caracterul comic rezultă firesc din convingerea autorului că râsul este o armă socială. Atitudinea critică a autorului se exprimă prin ironia, ridicolul şi râsul, pe care le provoacă eroii săi.

Cuvântul *moft,* utilizat pentru titlul revistei, *Moftul român,* este un mod de a exprima răsfățul, capriciile, lipsa de rațiune, în care ideile sunt suplinite de mofturi, iar posesorii lor devin *moftangii*.

Comicul îmbracă, în *O scrisoare pierdută,* mai multe aspecte: de situație, de intrigă, de caracter, de limbaj şi are ca scop să arate că întreaga societate burgheză este o parodie penibilă. Situațiile comice rezultă din inversarea valorilor. Tipătescu vrea *să-l lucrăm pe onorabilul,* adică pe Nae Cațavencu, dar este lucrat de Cațavencu prin Zoe Trahanache. Zaharia Trahanache vrea să ascundă de Zoe conținutul scrisorii, dar ea îl ştie demult. Ghiță Pristanda vrea să pară fidel conducătorilor județului, dar se compromite prin furtişaguri, ca cel cu steagurile. Cațavencu şi Farfuridi țin discursuri politice, dar nu ştiu ce vor să susțină. Agamiță Dandanache vrea să pară o personalitate marcantă, dar este total ramolit. Farfuridi şi Cațavencu se ceartă, iar Agamiță Dandanache devine deputat. Intriga este comică, fiindcă politica partidelor şi compoziția parlamentului se fac prin şantajul cu scrisorile de amor sau prin acte de corupție ca în sistemul actual.

Caracterul comic al eroilor lui Caragiale rezultă din raportul dintre ceea ce sunt, ceea ce vor să pară şi ceea ce ar trebui să fie eroii săi. Jocul umoristic cu limbajele însoțeşte această farsă a imaginii eroilor. Tipătescu se crede o personalitate politică, dar este o păpuşă manevrată abil de Zaharia Trahanache prin Zoe Trahanache. Pristanda ar trebui să fie un model de cinste şi corectitudine, dar, de fapt, este un profitor, aşa cum o spune el însuşi: *Pupă-l în bot şi papă-i tot*.

Comicul de limbaj rezultă din diferența dintre ceea ce spun, ceea ce ar vrea să spună şi ceea ce ar trebui să spună eroii lui Caragiale. Farfuridi se va întrece în paradoxuri cu Nae Cațavencu, în loc să dezbată problemele legate de noua constituție. Jocul umoristic cu limbajele caracterizează realismul.

Numele eroilor este comic. Din falnicul Agamemnon, eroul de la Troia, a mai rămas *o stârpitură, un gagamiță*, cum îi spune Trahanache la un moment dat lui

Agamiță Dandanache. Parodierea instituțiilor, moravurilor, situațiilor, limbajului exprimă minciuna, care devine principiu într-o societate construită pe şantaj, adulter, parazitism, compromis, abuz.

Caracterul comic este o coordonată a universului eroilor lui Caragiale, dar şi o trăsătură a stilului său.

e) Stilul lui I.L.Caragiale se caracterizează prin criticism, tipizare, paradox, parodie, joc umoristic cu limbajele, plurilingvism, expresivitate, oralitate, dramatizare, nuanțare şi sinteză.

Criticismul rezultă din atacul frontal îndreptat împotriva instituțiilor şi moravurilor sociale, împotriva ideologiei burgheze şi a oamenilor ce o reprezintă, din tratarea comică, sarcastică a subiectelor, din parodie şi paradox, din ticurile verbale puse în gura eroilor.

Se poate discuta, în cazul lui Caragiale, de o tehnică a paradoxului. Astfel distingem un paradox de expresie, ca în replica lui Pristanda: *curat, murdar'*; un paradox de context: *curat constituțional*; paradox de comportament: *şi eu, am, n-am înfățişare la douăsprezece trecute, fix, mă duc la tribunal*. Cel mai spectaculos este paradoxul în serie, pe care-l găsim în discursul lui Farfuridi: *Ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esențiale*. Paradoxul ramificat îl găsim în dialogul dintre Farfuridi şi Brânzovenescu: *Trebuie să ai curaj ca mine, o iscăleşti şi o dăm anonimă*.

Parodia este un procedeu tipic al lui Caragiale, spre a arăta devalorizarea instituțiilor sociale. Prefectura şi prefectul Ştefan Tipătescu, poliția şi polițaiul Ghiță Pristanda, partidul de guvernământ şi Zaharia Trahanache sunt puşi în slujba unei ariviste, Zoe Trahanache, care s-a măritat cu un bătrân spre a-i moşteni averea, sau în slujba unui ramolit, Agamiță Dandanache. În discursul lui Cațavencu avem, ca şi în discursul lui Farfuridi, parodia unui discurs: *Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice dar lipseşte cu desăvârşire, Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se fac deloc în țara noastră!.*

Plurilingvismul este un mod de a contura eroii. Fiecare personaj are expresiile, ticurile, care-l caracterizează: Trahanache – *Ai puțintică răbdare,* Tipătescu – *ş-apoi să-l lucrăm pe onorabilul,* Pristanda – *curat, murdar,* Farfuridi – *iubesc trădarea... dar urăsc pe trădători.*

Stâlcirea cuvintelor este un procedeu de caracterizare a personajelor: *Cetățeanul turmentat spune cioclopedică*, Pristanda – *bampir*, Agamiță Dandanache – *pațe, zițea, ținevas, țentral.*

Jocul umoristic cu limbajele: Dandanache – *zdronca – zdronca, tilinca – tilinca*, Trahanache – *o soțietate fără de prințipuri care va să zică că nu le are*.

Expresivitatea sintagmelor, punctuația, contextul, mişcarea, indicațiile regizorale redimensionează şi nuanțează permanent textul, îl fac viu.

3. *La hanul lui Mânjoală*

La hanul lui Mânjoală este o povestire, fiindcă autorul se identifică cu locutorul (povestitorul) spre a da mai multă autenticitate elementului fantastic.

Construită pe motivul luptei dintre om şi duhurile necurate, scriitorul, deşi realist, ne transmite mesajul că ispitele trebuie îndepărtate prin credință, prin post şi rugăciune, printr-o viață creştină.

Subiectul este ispita pe care o trăieşte povestitorul la hanul lui Mânjoală, unde poposeşte spre seară, *când se ducea spre Popeşti la pocovnicu Iordache*, viitorul său socru. Pentru a ne identifica cu povestitorul, încă din primele rânduri ne sunt redate gândurile lui la persoana întâi. Cu subtilitate, autorul îşi aminteşte – prin locutorul povestirii – cum, rămasă văduvă, coana Marghiolița a pus pe picioare hanul, sugerând că a găsit o comoară sau că umblă cu farmece. Apoi gradat, narează o întâmplare, când tâlharii au vrut să spargă hanul, şi cel mai voinic dintre ei a lovit cu toporul în uşă, dar a căzut mort, fratele său a devenit mut, iar ceilalți doi au fugit, fiindcă au văzut cum vin dorobanții călări şi-i prind.

Intrat în han, povestitorul cere cucoanei Marghioala de mâncare şi fiindcă este *tânăr, curățel şi obraznic*, o apucă peste mijloc, o ciupeşte şi-i face complimente: *– Straşnici ochi ai, coană Marghioalo!*

Invitat în odaia coanei Marghioala, el o descrie remarcând: *un miros de mere şi de gutui* şi faptul că era cald *ca sub o aripă de cloşcă*. Vrea să se închine, dar nu vede nici o icoană şi, când *îşi face cruce după datină*, aude un răcnet şi presupune *că a călcat un cotoi bătrân, care era sub masă*. Cucoana Marghioala dă drumul cotoiului pe uşă, iar vântul stinge lampa, prilej pentru povestitor s-o îmbrățişeze şi s-o sărute pe cucoana Marghioala. Jupâneasa aduce o lumânare şi mâncarea, apoi vin şi cafele. Se porneşte o vifornită şi, tulburat, povestitorul vrea să plece cu toate împotrivirile cucoanei Marghioala. Cu subtilitate este introdusă imaginea vrăjirii căciulii: *Femeia, dusă pe gânduri, şedea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învârtea ş-o răsucea*, apoi răspunsul ei: *– Îmi plăteşti când treci înapoi, răspunse gazda, uitându-se adânc în fundul căciulei*, este însoțit de o lumină ciudată din ochi. Pe drum simte, pe lângă vifornița din văzduh, o amețeală: *Dar vârtejul norilor mă amețea; mă ardea sub coastele din stânga,* dar şi o vifornită interioară: *Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea, un junghi m-a fulgerat pân tot coşul pieptului de colo până acolo* (…) *Deodată sângele începe iar să-mi arză pereții capului*. Aceste nuanțe sunt ca o pregătire pentru confruntarea cu duhul necurat, când ia forma unei căprițe, care-i opreşte calul şi-l determină cu toată împotrivirea calului s-o ia în desaga din dreapta: *În vremea asta, calul se cutremură şi dârdâie din toate încheieturile ca de frigurile morții*. Îşi dă seama că se întoarce din drum, când vede luna în spate, în loc s-o aibă în față. Îşi face cruce, aude un țipăt şi iedul nu mai era în desagă. Calul se smuceşte şi-l aruncă din şa, apoi o ia la goană pe câmp. Ajunge iar la han, unde era aşteptat de cucoana Marghioala, iar iedul a intrat în casă, aşezându-se sub pat.

Este scos cu tărăboi de socru-său Iordache, de la han, este legat cobză şi dus la un schit în munte: *patruzeci de zile post, mătănii şi molitve*. Este ideea că din ispită se scapă doar printr-o viață creştină, fără păcate, cu pocăință. Cu abilitate scriitorul aşază ideea la punctul culminant. Deznodământul este tragic. Un ispravnic aduce vestea că hanul lui Mânjoală a ars până-n temelii, iar cucoana Marghioala s-a prăpădit sub un morman uriaş de jăratic: *– A băgat-o în sfârşit în jăratec pe matracuca! a zis socru-meu râzând'.*

Povestitorul află că în căciulă i-a pus vrăji, că iedul şi motanul erau, de fapt, duhul rău. Firul narativ se menține în dimensiunea realismului, dar cu multă subtilitate autorul nuanțează textul, sugerând prezența fantasticului, a elementelor romantice. Scriitorul ştie să utilizeze suspansul, laitmotivul, termenii rari ca: *iglița, matracuca, cotoroanței, chilibarii, lafuri, hârbuită, chiorâş*, dar şi expresii ca: *i se*

zbârlise pe lângă urechi puful piersicii, Ți-a pus ulcica la polcovnicu, vreme vajnică, nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse, mergea ca praştia, Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii, m-au legat cobză, ca sub o aripă de cloşcă, asta-i altă căciulă. Textul este reprezentativ pentru maturitatea cu care autorul ştie să selecteze cu grijă elementele firului narativ, să gradeze şi să nuanțeze acțiunea.

4. *În vreme de război*

a) Nuvela *În vreme de război* este realistă. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Eroul principal, jupân Stavrache, este hangiu în Podeni. El are un frate, Iancu, care este preot şi adună, în scurt timp, o avere importantă: două sfori de moşie, un han, o pereche de case, vite, bani. De aceea este atacat de o bandă de răufăcători. Autorul rămâne, şi în proză, un dramaturg, care a aflat tehnica răsturnării situațiilor sau, cum spune Lefter Popescu din *Două loturi,* „vice-versa”. Astfel aflăm că atunci când banda este prinsă, fratele său, implicat, vine la han şi, înspăimântat de consecințe, îi cere ajutorul. Îngrozit, jupân Stavrache la început nu ştie ce să facă, să-l ajute sau să-l alunge. Sosirea unui grup de voluntari, care plecau să lupte în Războiul de Independență, îl ajută să-l scape pe fratele său. Îl tunde, îl rade şi-l prezintă voluntarilor, care-l iau cu ei pe Iancu Georgescu. Plecat pe front, Iancu se distinge în luptele de la Plevna, este decorat, înaintat în grad şi devine ofițer. Jupân Stavrache primeşte o scrisoare de la fratele său, din care află de izbânzile lui, dar nu se bucură. Moartea mamei sale îl făcuse unicul moştenitor, prin efectul legii, al întregii averi a fratelui său. Întoarcerea fratelui ar fi însemnat pentru el pierderea averii. Avariția îl roade şi de aceea, când primeşte o scrisoare, care-l înştiințează de moartea fratelui, face demersurile legale pentru a intra în posesia averii. Timp de cinci ani el nu mai află nimic de fratele său, apoi are două coşmaruri. În primul, fratele său vine la han ca ocnaş evadat, îl trânteşte la pământ şi-i strigă: *Gândeai c-am murit, neică?*. Jupân Stavrache îl alungă, dar rămâne zdruncinat. Plăteşte slujbe la biserică pentru odihna sufletului fratelui, pe care îl crede mort. Al doilea coşmar îl aduce la han pe fratele său ca ofițer, cu un detaşament de ostaşi. Jupân Stavrache caută să fugă, dar acesta trece prin uşi şi-l întreabă: *Credeai c-am murit, neică?.*

Fratele Iancu vine în mod real pe-o vreme de viscol şi-l surprinde pe jupân Stavrache. Când duce de mâncare celor doi străini sosiți la han, el descoperă că unul dintre cei doi musafiri este fratele său, care-i spune: *Credeai c-am murit, neică?* Jupân Stavrache crede că este un coşmar, de aceea se culcă, fiindcă i se pare că visează. Scriitorul realizează concordanța dintre viscolul de-afară şi viscolul din mintea hangiului.

Iancu ofițerul îi explică necazul care-l aduce. A cheltuit din banii regimentului şi-i cere fratelui său, jupân Stavrache, să-i dea banii, fiindcă i-a rămas de la el o avere importantă. Jupân Stavrache este cuprins de o criză de furie. Zdrobeşte o masă ca să se convingă că ceea ce vede este real şi nu coşmar. Cei doi îl prind şi-l leagă.

Finalul este trist şi exprimă mesajul. Banii, avariția dezumanizează. Drumul celor doi frați este un eşec. Pentru a-l lăsa pe cititor să mediteze, autorul nu construieşte deznodământul. Etapele procesului de alienare sunt sumar tratate cu o motivație exterioară şi de aceea nuvela nu convinge.

b) Analiza psihologică este un procedeu al esteticii realiste şi formează problema principală, pe care o pune în discuție nuvela *În vreme de război*.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, analiza psihologică era un procedeu modern şi puţin utilizat în proza românească. Creaţia sau tipizarea era sistemul curent, prin care scriitorul a realizat comediile şi o parte din proza sa. I.L. Caragiale experimentează procedeul analizei psihologice în mai multe nuvele. Astfel, în *O făclie de Paşti,* avem tot un hangiu din Podeni, Leiba Zibal, un evreu, care se teme de ameninţarea lui Gheorghe, un argat, pe care l-a concediat de la han. Spaima îi dă un comportament anormal. Leiba Zibal trăieşte, ca şi jupân Stavrache, un coşmar. El se vede la Iaşi, unde a deschis o prăvălie, aşa cum intenţiona. Un tâlhar este prins, adus în faţa prăvăliei, unde este eliberat. Acesta îi ucide nevasta şi copilul. Trezit brusc de un client, fiindcă sosise diligenţa, Leiba Zibal află că trăsura poştei a întârziat, fiindcă hangiul evreu, din satul vecin, a fost prădat şi ucis cu toată familia. Hoţii furaseră şi caii de poştă. Aceste elemente aduc o acumulare a tensiunii interioare a eroului.

În noaptea de Paşti, Leiba Zibal se hotărăşte să vegheze, fiindcă aşa suna ameninţarea lui Gheorghe. El îşi trimite nevasta la culcare şi stă la pândă în spatele uşii hanului; el aude paşi şi glasuri în faţa porţii hanului şi înţelege că era Gheorghe, care cu alţi tovarăşi dădeau târcoale hanului. Mai târziu, ei se reîntorc, ca să taie o bucată din uşa hanului, pe unde să bage mâna şi să deschidă. Leiba Zibal priveşte cum ferăstrăul face o nişă şi are o idee. Pregăteşte un laţ şi, când Gheorghe bagă mâna ca să deschidă poarta, îi prinde mâna şi i-o leagă. Apoi i-o arde cu o lumânare, ca o împlinire a legii talionului. Când oamenii ies de la Înviere şi soţia lui se trezeşte, mâna lui Gheorghe era arsă.

Analiza este aici mai subtilă, mai nuanţată, mai verosimilă. Leiba Zibal nu înnebuneşte, ci se consideră creştin, fiindcă a aprins o lumânare în noaptea de Paşti. Gândirea lui este, în esenţă, eronată, fiindcă în creştinism totul este construit pe Legea Iubirii, pe când el aplică legea talionului. Creştin se devine prin Taina Sfântului Botez ortodox, şi nu prin aprinderea unei lumânări.

În nuvela *În vreme de război,* alienarea lui jupân Stavrache nu este convingătoare, fiindcă este redată cu un stil lapidar de proces-verbal, în timp ce analiza cere o urmărire atentă a meandrelor gândirii eroului. Cele două coşmaruri nu sunt suficiente pentru a justifica alienarea lui jupân Stavrache.

În *O făclie de Paşti,* actele eroului principal sunt logice, verosimile. Analiza psihologică este bine introdusă.

În nuvela *Două loturi,* domnul Lefter Popescu trăieşte dramatic vestea pierderii celor două bilete de loterie, care, după cum îi spune căpitanul Pandele, au ieşit câştigătoare. El nu verifică numerele, când găseşte biletele, ci îşi dă demisia din postul de funcţionar la un minister, crezând că va trăi ca rentier. La bancă află că biletele erau necâştigătoare. El face o criză de nervi. Autorul discret foloseşte *suspense*-ul în final, lăsându-l pe cititor să dea o soluţie. El solicită reacţia cititorului ca efect al analizei.

5. *Telegrame*

Schiţa *Telegrame* este realistă, fiindcă eroii sunt tipici în împrejurări tipice. Directorul prefecturii dintr-un orăşel de provincie, Raul Grigoraşcu, întreţine relaţii de concubinaj cu Atenaisa Perjoiu, soţia lui Albert Gudurău, nepotul lui Costăchel Gudurău, avocat şi fost deputat. Pentru a se căsători cu Raul Grigoraşcu, madam Atenaisa Perjoiu divorţează de Albert Gudurău, dar pretinde restituirea dotei (a

zestrei), pe care a adus-o la momentul căsătoriei, numită în textul telegramelor parafernă. Este o situaţie analoagă cu cea din *O scrisoare pierdută.* Raul Grigoraşcu este un alt Tipătescu, iar Atenaisa Perjoiu o altă *damă* sau *madam*, de tipul Zoe Trahanache.

Tema, eroii, conflictul sunt luate din viaţa socială, telegramele fiind frânturi de viaţă socială. Autorul le dă o notă de autenticitate, de stil personal, care să caracterizeze fiecare personaj implicat în această falsă confruntare politică. Sub pretextul unei exprimări eliptice, ca în textul telegramelor, unde fiecare cuvânt se plăteşte, eroii comit grave erori de exprimare. Conflictul de mahala este prezentat ca un conflict politic.

Caracterul critic al schiţei rezultă din comicul de situaţie, în sensul că o intrigă de mahala determină o agitaţie artificială până la nivelul primului-ministru, al ministrului justiţiei şi chiar al regelui. Nu interesele publice, ci interesele personale ale clanurilor politice determină conflictul. Eroii sunt comici, fiindcă exagerează proporţiile conflictului din cauza orgoliilor. Ei sunt inculţi, josnici, lipsiţi de conduită morală, fiindcă, într-o soţietate *fără prinţipuri,* abuzul este o formă de exprimare a puterii. Raul Grigoraşcu, după ce-i ia soţia lui Albert Gudurău, are şi un comportament iresponsabil. Atenaisa Perjoiu are un nume semnificativ, adică-i *bună cu perje,* adică o stricată, dar vrea să i se dea zestrea sau paraferna din momentul căsătoriei, deşi a dus o viaţă de lux şi a cheltuit-o. Este o satiră la adresa instituţiilor societăţii burgheze: guvern, miniştri, presă, procuratură, prefectură, partide politice, dar şi a moravurilor sociale.

Compoziţia este extrem de originală şi dovedeşte felul în care autorul găseşte pentru fiecare schiţă, nuvelă, comedie o formă adecvată conţinutului. Textul are forma unor închipuite telegrame, trimise către Bucureşti, de către Costăchel Gudurău. Prima telegramă este adresată primului-ministru, în care-l reclamă pe directorul prefecturii, Raul Grigoraşcu, fiindcă l-a înjurat şi pălmuit în cafeneaua târgului. A doua telegramă este adresată tot de Costăchel Gudurău primului-ministru, fiindcă procurorul lipseşte din oraş, fiind plecat să chefuiască. A treia telegramă, adresată primului-ministru de Costăchel Gudurău, redă un al doilea moment de conflict în piaţă cu Raul Grigoraşcu, exagerând proporţia scandalului: *Oraş stare de asediu. Panica domneşte cetăţeni*. Ofensiva este continuată de Iordăchel Gudurău, fost senator şi alegător la colegiul I, adică face parte din clasa dominantă, fiind mare proprietar. Alegerile se făceau în timpul lui I.L.Caragiale, pe trei colegii. La colegiul întâi aveau drept de vot doar marii proprietari, la colegiul al doilea mica burghezie, cărturarii, iar la colegiul al treilea aveau drept la vot ţăranii şi meseriaşii. Iordache Gudurău adresează o telegramă primului-ministru, cerându-i să înceteze atacurile lui Raul Grigoraşcu, directorul prefecturii, contra lui Costăchel Gudurău, iar apoi chiar regelui. Deliciul lingvistic îl constituie formele moldoveneşti ale cuvintelor: *bagiucurind, giurat, talari ucidi di, cafine, endependenţi, meaza mare*, dar mai ales greşelile gramaticale şi ortografice: *fratemeu, vieţi, pentru vieţii, faceţ*, arătând gradul de cultură al personajelor. Cele trei telegrame, provenind de la ministrul justiţiei către procurorul urbei X, sunt corecte şi contrastează flagrant cu raportul procurorului, care are aceleaşi trăsături de stil: eliptic, telegrafic, ridicol, cu elemente dialectale (*acu, mami, măti, răpide, agrisorul, fimeea, mencionatu, concubinagiu, socie* pentru *soţie, iee, parafernă, ipistaţi, di, trii, pept, gios, până*

pentru *până)*, precum şi cu greşeli de ortografie *(directoru*, *alaltaeri, di, agrisorul, lovindul)*.

Telegrama lui Raul Grigoraşcu are aceleaşi elemente dialectale: *congediu, me, di*, şi numele franţuzit este o ironie ca şi textul în limba franceză al generalului Grigoraşcu, vărul lui Raul, către ministrul de interne, prin care îi cere să nu aprobe demisia lui Raul Grigoraşcu din funcţia de director al prefecturii, fiindcă *porcii opoziţiei* vor să-şi facă de cap. Dar sintaxa greşită dă alt sens şi anume că Raul Grigoraşcu îşi face de cap. Prin telegramă, ministrul de interne respinge demisia lui Raul Grigoraşcu. Costăchel Gudurău este arestat, fiindcă a tras cu revolverul împotriva lui Raul Grigoraşcu. Telegramele lui Iordăchel Gudurău către primul-ministru şi către rege pretind că este torturat în beciurile poliţiei Costăchel Gudurău.

Conflictul ia sfârşit fericit, aşa cum aflăm din telegrama procurorului urbei X către ministrul justiţiei, telegramă care are acelaşi limbaj comic şi arogant:

Costăchel Gudurău liberat az dimineaţă lipsă probe intenţie asasinat. Împăcat cu directoru. Pupat toţi piaţa endependenţi. Mâne sară logodna Raul madam Atanaisa Perjoiu. Ca şi în farsa partidelor politice de azi.

La intervenţia lui Raul Grigoraşcu, domnul Costăchel Gudurău este numit avocat al statului, adică se reiau elementele din *O scrisoare pierdută*, unde prefectul Tipătescu îi oferă un post similar lui Caţavencu, pentru ca, printr-un compromis, să lichideze conflictul cu opoziţia. Din punctul de vedere al nivelului de creativitate, nuvela este situată, prin compoziţia extrem de originală, la nivelul inventiv.

6. *Bacalaureat*

a) Schiţa *Bacalaureat* face parte din volumul *Momente şi schiţe,* calificat de prietenul lui Caragiale, Ranetti, ca fiind *monumente*. Spiritul critic al lui I.L. Caragiale devine mai subtil, decât în *O scrisoare pierdută* sau *O noapte furtunoasă,* şi mai sintetic.

Mesajul, pentru a cărui transmitere scriitorul a construit textul piesei *O scrisoare pierdută,* este aici tratat mai subtil şi mai profund. În comedia *O scrisoare pierdută*, atacul lui I.L.Caragiale se îndreaptă asupra întregii societăţi burgheze, pe care o definea printr-o replică reluată, ca un laitmotiv, de către Zaharia Trahanache: *O soţietate fără de prinţipuri şi fără de morală.* Personajul Agamiţă Dandanache reprezintă, din acest punct de vedere, principiul lipsei de principii şi de orice morală, fiindcă el nu are nicio opinie politică, niciun principiu, de aceea el este *cu toate partidele*, ca tot românul *imparţial*. El nu urmăreşte să impună nişte principii, ci este structurat pe legea adaptării la mediu, devenind un instrument în mâna celor care conduc societatea la un anumit moment. De aceea nu şovăie să-şi şantajeze prietenul, nu are de gând să-i înapoieze scrisoarea, cu care l-a şantajat. El, Agamiţă Dandanache, este efectul asupra conştiinţei umane a viciului puterii.

Familia este pepiniera în care se produc aceste personalităţi monstruoase, dezumanizate. Tânărul Ovidiu Georgescu este lipsit de principii morale, de aceea în mod semnificativ a luat nota 3 la *morală*. Este leneş, nu învaţă, este lipsit de înţelepciune, de hărnicie, de cinste şi de aceea argumentul folosit, că *este de familie bună*, apare ca un paradox, plin de semnificaţii. Ovidiu, ca jurist, va face şi va aplica legile, va fi un *stâlp al puterii*, va construi climatul social, va deveni lider politic, un arivist, un viitor Caţavencu, Farfuridi, Brânzovenescu sau Agamiţă Dandanache.

Rolul de arivist Ovidiu şi-l însuşeşte din familie. Doamna Caliopi Georgescu îl caracterizează prin calificativul *ambițios*. De aceea el nu are nevoie de morală. Dacă ar avea *principii* morale, nu ar mai putea fi un ambițios, un arivist, n-ar mai putea practica şantajul, corupția, minciuna, demagogia, furtul, traficul de influență, toate formele de abuz pe care legea le sancționează cu detenție.

Ovidiu Georgescu urmează un drum deschis de frații săi, un drum de *„protecție de fuste”*, de trafic de influență, notat cu ironie de I.L. Caragiale, este drumul formării parazitului.

b) *Bacalaureat* are ca temă familia românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Ideea este că o societate *fără de principii şi fără de morală* se constituie prin mecanismul formării membrilor săi.

Subiectul este modelul de modelare al arivistului. Ovidiu Georgescu, ca şi Ionel din schița *Vizită* sau Goe din *Dl Goe*, învață de mic un comportament bazat pe lene, obrăznicie, parazitism, vicii. Dacă în antichitate, o matroană romană putea spune fiilor săi: *cu scut sau pe scut*, în contrast matroana română Caliopi Georgescu îl învață lecția traficului de influență. Numele dat fiilor de doamna Caliopi au o doză de parodie, fiindcă subliniază nivelul de decadență al societății în contrast cu principiile morale, pe care aceşti mari poeți latini le-au afirmat ca reprezentanți ai conştiinței sociale.

Subiectul este, de fapt, traficul de influență, ca mod tipic de a exprima relațiile decăzute din societatea burgheză, modul prin care un tânăr este modelat pentru un rol social important. Ca reprezentant al unei clase sociale parazitare, el va elabora, va aplica şi va susține un cod de legi, care să apere interesele clasei sale şi să cultive parazitismul, imoralitatea, impostura, ipocrizia şi abuzul.

Traficul de influență este sancționat penal de justiție. Ovidiu Georgescu primeşte bacalaureatul prin încălcarea legii, de aceea nu avem niciun dubiu asupra modului în care va proceda, când va fi jurist. El face parte dintr-o serie cu frații săi, ceea ce sugerează modul în care apar eroii din *O scrisoare pierdută*.

Materialul social, problematica, ideile, mesajul, expuse pe larg în lupta pentru putere, din *O scrisoare pierdută*, se rafinează, se generalizează, devin mai subtile. Un fapt de viață aparent mărunt şi neînsemnat devine modelul unei societăți, modelul accesului la putere.

Schița *Bacalaureat* reprezintă un moment al drumului arivistului la putere, atunci când el primeşte şansa socială, deschiderea spre un rol social important. Este semnificativă absența eroului Ovidiu Georgescu. El nu face nimic, fiindcă este parazitul, este doar o marionetă într-un mecanism denumit semnificativ: *lumea eroilor lui Caragiale*.

7. *Vizită*

a) Schița *Vizită* are ca **temă** formarea parazitului, componentă a temei generale a momentelor şi schițelor lui Caragiale, *critica societății burgheze.*

Ideea este că parazitul este modelat în familia burgheză. Ionel, personajul principal, este învățat de mic să calce toate normele de conduită morală.

Subiectul este modelul de modelare al parazitului. Doamna Popescu îi expune musafirului preocupările ei de a-i da lui Ionel o educație. Parodia este procedeul utilizat de autor, fiindcă tocmai atunci se aud din bucătărie țipetele servitoarei, care-i cere doamnei Popescu să intervină. Fiind obraznic, Ionel era

gata să verse cafeaua şi să răstoarne maşina cu spirt pentru făcut cafea. Doamna Popescu, în loc să-l certe, îl ia în brațe şi-l sărută, întrebându-l: *Vrei să moară mama?*. Răsfățul îşi arată imediat roadele. Ionel ia o trompetă şi-i sparge timpanele, se urcă pe cal, bate din tobă. Autorul intervine şi-i explică felul în care trebuie să se poarte un maior de roşiori, fiindcă Ionel poartă uniformă de maior de roşiori. Ionel scoate sabia şi atacă servitoarea, care venea cu cafeaua şi dulceața. Doamna Popescu intervine şi este lovită cu sabia lângă ochi. În loc să-l certe sau să-l pedepsească, doamna Popescu îl pune s-o sărute. Ionel îi răspunde obraznic musafirului, ia chiseaua cu dulceață, iese în hol şi-i toarnă dulceața în galoşi, ca să nu-şi mai poată scoate pantofii.

Obrăznicia lui Ionel nu se opreşte aici. El ia țigări din cutia musafirului, fumează, i se face rău, dar doamna Popescu este încântată: *Scuipă-l să nu mi-l deochi*. Ionel va lua o minge, va lovi ceaşca de cafea a musafirului şi-i va păta hainele. Doamna Popescu în loc să-l certe pe Ionel, îi spune musafirului: – *Nu-i nimic! iese...* . Schița este semnificativă pentru felul în care se formează parazitul social.

b) Parazitul, ca prototip, este studiat de Caragiale cu pasiunea unui om de ştiință. Aşa cum biologul urmăreşte o specie într-un anumit climat, tot aşa scriitorul realist urmăreşte tipurile sociale în mediul social, care le formează şi le face posibilă existența.

Ionel din *Vizită* este începutul unei serii. El va fi obişnuit să fie obraznic, răsfățat, să i se facă toate mofturile, să fie servit, să nu muncească, să nu facă nimic util societății, să trăiască pentru el. El trebuie să fie slujit de ceilalți şi rolul său este să facă mofturi, adică să devină un **moftangiu.**

Formarea parazitului este urmărită din familie ca în *Vizită, Dl Goe,* în şcoală prin schițele *Un pedagog de şcoală nouă, Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat.* Devenit student, precum Coriolan Drăgănescu, din schița *Tempora,* parazitul învață arta demagogiei şi corupția. El ține discursuri înflăcărate, cățărat pe statuia lui Mihai Viteazul, din fața Universității, scrie articole în *Amicul poporului*. Dacă rămâne un simplu funcționar ca Lefter Popescu din *Două Loturi,* parazitul va dori toată viața lui să obțină un trai fără muncă, o republică care să dea lefuri şi pensii, aşa cum şi-o imaginează Conu Leonida din comedia *Conul Leonida față cu Reacțiunea.*

Seria parazitul este bine reprezentată în *O scrisoare pierdută,* unde nimeni nu munceşte. Chiar cetățeanul turmentat, care a fost cândva funcționar la poştă, nu mai munceşte, ci bea. Tipătescu trăieşte parazitar, deşi are funcție, moşie pe spatele lui Trahanache aşa cum arată Pristanda, Agamiță Dandanache este punctul cel mai înalt al evoluției parazitului. Escroc, şantajist, josnic, ramolit, corupt, devine un instrument în mâna arivіştilor fără scrupule, care jefuiesc țara.

Ion Luca Caragiale – reprezentant al realismului critic

1. Lumea eroilor lui I. L. Caragiale

a) Caracterul comic, grotesc al lumii create de I. L. Caragiale – o lume ridicolă, ipocrită, bazată pe minciună, parazitism, abuz, hoție, demagogie.

b) Eroii lui I. L. Caragiale – ipostaze ale arivistului sau parazitului. Ei se prefac că au un rol util social, dar sunt nişte fantoşe, nişte instrumente.

c) Societatea burgheză este o lume a corupției, a parazitismului, a falsei democrații, a şantajului, abuzului, traficului de influență, a falselor alegeri, a legilor de clasă, a escrocheriilor şi trădărilor.

d) Banul, interesele, relațiile – cauze ale procesului de dezumanizare a eroilor şi ale prăbuşirilor sociale.

e) Parodierea instituțiilor sociale – cauză a caracterului hibrid al societății româneşti.

f) Alegerea temelor şi subiectelor – mod de a surprinde momentele esențiale ale evoluției parazitului şi problematica socială majoră.

g) Lipsa principiilor morale – cauză a decăderii oamenilor şi societății.

2. Temele şi problematica universului creat de I. L. Caragiale

a) Alegerile parlamentare – moment crucial al luptei pentru putere – *O scrisoare pierdută.*

b) Industrializarea capitalistă – mod de formare şi consolidare a burgheziei – *O noapte furtunoasă.*

c) Decadența moravurilor – trăsătură caracteristică a lumii burgheze – *D-ale carnavalului, Five o'clock.*

d) Parvenitismul – proces social caracteristic pentru lumea burgheză – *O scrisoare pierdută, La Peleş.*

e) Şcoala – un instrument de formare a ariviştilor – *Bacalaureat, Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de şcoală nouă.*

f) Familia – o pepinieră de formare a paraziților – *Vizită, Dl Goe, Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat.*

g) Justiția – un mijloc de a cultiva corupția şi decadența – *Articolul 214, Justiție.*

h) Presa – un mijloc de intoxicare socială – *Ultima oră, High Life, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă.*

3. I. L. Caragiale – reprezentant al realismului critic

a) Garabet Ibrăileanu *(Spiritul critic în cultura românească)* îl caracterizează pe I.L.Caragiale drept o culme a spiritului critic în Muntenia.

b) prototipul arivistului şi ipostazele sale sociale tipice:

• Nae Caţavencu – demagogul, escrocul, şantajistul, fals lider politic;
• Rică Venturiano – demagogul politic şi al familiei, cultivă beţia de cuvinte;
• Farfuridi – demagog, snob, mărginit, ruginit, impostor;
• Zoe Trahanache – arivista coruptă, imorală, vicleană;
• Zaharia Trahanache – prototipul puterii – punctul spre care tind ariviştii;
• Agamiţă Dandanache – parazitul puterii, instrumentul, idiotul;
• Ionel, Dl Goe, Ovidiu Georgescu – momente ale evoluţiei arivistului;
• Lefter Popescu – parazitul ratat, silit să lucreze;
• Jupân Stavrache – parazitul alienat, ca şi Leiba Zibal.

c) Lupta pentru putere:

• alegerile parlamentare – punct culminant al evoluţiei arivistului – temă realistă – *O scrisoare pierdută*;
• îmbogăţirea fără muncă – ideal de viaţă al parazitului – Lefter Popescu, jupân Stavrache, Leiba Zibal – *Două loturi, În vreme de război*;
• traficul de influenţă, răsfăţul, mofturile – trăsături ale modelului de modelare al parazitului – *Vizită, Dl Goe, Bacalaureat*;
• scandalul, şantajul – arme politice ale arivistului – *O scrisoare pierdută*.

d) Atitudinea critică a autorului şi nuanţele ei:

• ironia – *La Peleş, Telegrame, Bacalaureat, Vizită*;
• comicul:
  – de situaţie – *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conu Leonida faţă cu reacţiunea*;
  – de caracter – Caţavencu, Farfuridi, Agamiţă Dandanache;
  – de limbaj – *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conu Leonida faţă cu reacţiunea*;
  – de intrigă – scrisorile de amor determină rezultatul alegerilor;
• sarcasmul – *1907 din primăvară până-n toamnă.*

e) Scientismul – scriitorul, un om de ştiinţă, care studiază societatea – legea selecţiei naturale – adaptarea la mediu – Agamiţă Dandanache.

f) Procedee realiste:

• tipizarea: Caţavencu, Pristanda, Farfuridi;
• analiza psihologică: Jupân Stavrache, Leiba Zibal;
• colajul: *Telegrame, Proces-verbal, Urgent*.

g) Specii realiste:

• comedia – *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D'ale Carnavalului*;
• drama: *Năpasta*;
• pamfletul – *1907 din primăvară până-n toamnă*;
• nuvela – *În vreme de război, O făclie de Paşti*;
• schiţa – *La Peleş, Urgent, Vizită, Dl Goe, Bacalaureat.*

Ioan Slavici

1. Viaţa şi activitatea literară

Născut la 18 ianuarie 1848 la Şiria – Arad ca fiu al unui cojocar, Sava Slavici, şi al Elenei Borlea, fiica preotului din Măderat. Face liceul la Arad, Tmişoara, apoi începe să studieze dreptul la Pesta, apoi la Viena unde îl cunoaşte pe Eminescu, care era şi el student. Eminescu îl pune în legătură cu Junimea. Dă examen şi devine ofiţer. Îşi va câştiga existenţa la Viena dând meditaţii. Se întoarce la Arad unde va fi funcţionar la un avocat, apoi arhivar la Consistoriul din Oradea. Obţine o bursă de la Junimea pentru continuarea studiilor. În 1874 vine la Iaşi, apoi pleacă la Bucureşti ca secretar al comisiei documentale şi profesor. Se însoară cu o unguroaică, Catinca Szöke. Este apoi redactor la *Timpul*. Va călători în Italia. Va fi profesor la Azilul Elena Doamna, la Şcoala Normală şi la Institutul Manliu. Din 1884 pleacă la Sibiu şi organizează ziarul *Tribuna*. Va fi închis de mai multe ori la Vatz şi va scrie „Închisorile mele”. Divorţat, se recăsătoreşte cu o profesoară, Eleonora Tănăsescu. În 1894 este director la Institutul Ioan Oteteleşeanu, din Măgurele. A fost întemniţat pentru vederile sale antiunioniste exprimate în ziarele ce apar în Bucureşti, în timpul ocupaţiei germane din perioada primului război mondial, precum *Gazeta Bucureştilor*. Moare la 17 august 1925, la Panciu.

Activitatea literară cuprinde nuvele, romane, piese de teatru, basme.

• nuvele: „Popa Tanda”, „Pădureanca”, „Moara cu noroc”, „Gura satului”, „Budulea taichii”, „Comoara”, „Scormon”, „La crucea din sat”, „O viaţă pierdută”, „Crucile roşii”;

• romane: „Mara” şi „Cel din urmă armaş”;

• piese: „Fata de birău”, „Gaspar Graţiani”, „Toane sau vorbe de clacă”;

• povestiri: „Din bătrâni”, „Mama”;

• poveşti: „Zâna zorilor”, „Ileana cea şireată”, „Floriţa din codru”, „Doi feţi cu stea în frunte”, „Stan Bolovan”, „Ioanea Mamei”, „Băiet sărac”, „Păcală în satul lui”, „Petrea Prostul”, „Limir Împărat”, „Spaima zmeilor”, „Rodul tainic”, „Negru împărat”, „Doi fraţi buni”, „Băiat sărac şi horopsit”, „Împăratul şerpilor”;

• amintiri: „Lumea prin care am trecut”, „Închisorile mele”, „Amintiri”;

• studii şi articole: „Literatura poporană”, „Estetica”, „Tribuna şi tribuniştii”, „Românii din Ardeal”, „Institutul Ion Oteteleşeanu”, „Fapta omenească – scrisori adresate unui om tânăr”.

2. *Moara cu noroc*

a) Nuvela *Moara cu noroc* surprinde penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa satelor şi oraşelor din Transilvania, deci este realistă, iar

mesajul ei este clasicist, fiindcă arată că patima avariției este rădăcina răului în lume.

Subiectul este urmărirea procesului de acumulare primitivă a capitalului prin comerț. Eroul principal, Ghiță, este cizmar într-un sat ardelean şi visează să aibă un atelier cu zece-douăsprezece calfe, adică un viitor nucleu de întreprindere capitalistă. De aceea el ia în arendă hanul de la *Moara cu noroc,* ca să-şi adune banii, cu care să deschidă atelierul de cizmărie. Ghiță este un arivist rural, care vrea să parvină în rândurile burgheziei. El începe să strângă capitalul, dar procesul este stingherit de Lică Sămădăul, conducătorul porcarilor din zonă, personaj primejdios, care-şi întinde influența asupra pădurilor de lângă Ineu, unde pasc turmele de porci. Lică îl sileşte pe Ghiță să colaboreze cu el, fiindcă altfel îl pradă sau îl omoară, aşa cum a şi încercat să facă într-o duminică, când nu era lume la han. Ghiță îi va da informații despre mişcarea turmelor de porci, îi va schimba banii furați, îi dă martorii care să-l acopere în fața justiției.

Conflictul dintre Ghiță şi Lică Sămădăul are ca punct de geneză banii, dar şi pe Ana, soția lui Ghiță. Când Lică vine la han cu un chimir plin de bani furați, deci cu dovada care să-l ducă la ştreang, Ghiță pleacă să-l aducă pe jandarmul Pintea. Lică va profita de situație şi o va seduce pe Ana. Întors, Ghiță o ucide pe Ana, iar Lică Sămădăul şi oamenii lui îl vor ucide pe Ghiță, apoi vor da foc hanului. Pintea va încerca să-l aresteze pe Lică, care va prefera să se sinucidă, decât să fie dat pe mâna justiției. Moartea eroilor şi incendierea hanului coincide cu o furtună, ceea ce sugerează concordanța dintre viața oamenilor şi a naturii. Momentul e în noaptea de Paşti, de aceea soacra lui Ghiță cu copiii este plecată la Înviere şi, când se întoarce, crede că hanul a fost incendiat de un trăsnet. În mod semnificativ, eroii sunt parcă judecați şi condamnați la momentul Învierii, când cei buni sunt în biserică, iar cei răi fac cele rele, ca să se osândească. Finalul este moralizator, deci clasicist.

b) Ghiță reprezintă procesul de distrugere a sufletului prin patima avariției, care îl transformă treptat dintr-un om cinstit într-un ucigaş. Rolul modelării malefice îi revine lui Lică Sămădăul, de aceea Ghiță îi spune: *Tu nu eşti om, Lică, ci diavol!*, iar Lică recunoaşte: *Tu eşti om cinstit, Ghiță, şi am făcut din tine om vinovat*. Este, de fapt, drama lui Faust, eroul lui Goethe, care este ispitit de Mefistofel spre a-şi însuşi conceptul de *carpe diem* – trăieşte clipa – sau *clipă, stai, eşti atât de frumoasă*. Înseamnă biruința duhului lumesc asupra Duhului Sfânt din sufletul omului. În esență, refuzul Demiurgului de a-i da lui Hyperion posibilitatea să trăiască pe conceptul de *carpe diem*, adică *o oră de iubire*, are şi acest aspect. Sfatul soacrei lui Ghiță este moralizator şi are valoare religioasă. Valoarea moralizatoare este conținută în îndemnul de a nu cădea în patima avariției: *Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniştea colibei tale te face fericit*. Dacă Ghiță ar fi trăit viața lui săracă de om cinstit, ar fi avut parte de liniştea sufletului, care ştie că se mântuieşte. Valoarea religioasă o găsim în cuvintele, pe care bătrâna nu întâmplător le repetă: *Gând bun să ne dea Dumnezeu!*, fiindcă gândul cel bun vine de la înger, iar ispita gândului rău de la demon şi are la început forma sugerată a dictonului *timpul este bani*: *Atunci să nu mai pierdem vorba degeaba: mă duc să vorbesc cu arândaşul.*

La început Ghiță face această opțiune din dragoste pentru familie: *Din dragoste pentru dânsa şi pentru copii venise la Moara cu noroc*. El constată că pe măsură ce averea sa creşte, se înstrăinează de Ana şi ar vrea să retrăiască bucuria pe care o simțea odinioară, când *privea la dânsa*, fiindcă acum *inima îi era plină de amărăciune*. Treptat, această iubire, care-i lumina sufletul, este înlocuită de o ură împotriva duşmanului său Lică, care se amestecă cu obrăznicie în viața lui. Această ură îi întunecă mintea, mai ales, după ce este dus şi anchetat de comisar, fiindcă a fost prădat arendaşul. De aceea când este arestat, el se gândeşte să se răzbune: *Te crezi tu mai rău decât mine!? Să vedem! Te duc la spânzurătoare, chiar dac-ar trebui să merg şi eu de hăț cu tine*. Destinul lui Ghiță este tragic. El va plăti scump neascultarea cuvintelor soacrei, dar mai ales că trăieşte fără Dumnezeu. Duminica, el şi Ana stau la han, în timp ce soacra pleacă la biserică. Pedeapsa vine, în mod semnificativ, de Paşti. Lică profanează o biserică, introducând calul, ca să-l apere de furtună. El va fi pedepsit cu moartea în păcate, cu iadul. Pintea împinge cadavrul lui Lică, care s-a sinucis, în apă. Osânda şi-a dat-o singur. Sinucigaşii, hulitorii, tâlharii, ateii se duc în fundul iadului, în Gheena, de aceea nu au parte de sfârşit creştinesc al vieții.

Consecințele vieții fără Dumnezeu sunt dezastruoase. Ghiță şi Ana vor muri, hanul va fi incendiat, Lică şi ai lui vor fi pedepsiți, copiii vor rămâne orfani, ca o împlinire a unui verset din Psaltire: *şi urma lui de pe pământ o va şterge*.

c) *Moara cu noroc* reflectă sinteza estetică, realizată de Ioan Slavici. Eroii sunt tipici, adică realişti, fiindcă reprezintă categorii sociale, dar au şi o dimensiune general-umană. Avariția dezlocuieşte, treptat, în sufletul lui Ghiță, paternitatea, iubirea familiei, cinstea, curățenia, adică virtuțile morale.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viață socială a Transilvaniei, de la sfârşitul sec. al XIX-lea, dar nuvela începe cu o morală şi se încheie cu o morală. În mod subtil, se sugerează două grupuri socioumane. Unul, polarizat pe valorile morale, ca soacra lui Ghiță, copiii, Pintea, comisarul şi un grup, polarizat în jurul lui Lică, la care aderă Ghiță şi Ana. Dimensiunea romantică constă în iubirea lui Ghiță față de Ana şi copii, în confruntarea dintre bine şi rău, izolarea şi confruntarea cu bandiții lui Lică, întâmplările nocturne de la han, contrastul, ura, patimile care-i dezechilibrează pe eroi. Chiar furtuna, care însoțeşte evenimentele tragice de la han, sugerează parcă mânia lui Dumnezeu, participarea naturii la destinul oamenilor sau motivul comuniunii dintre om şi natură. Blasfemia şi profanarea, făcute de Lică, care-şi introduce calul în biserică, sunt tot romantice. Lică n-are nimic sfânt, este omul satanizat. Pedeapsa vine la momentul arhetipal, la locul arhetipal, sugerat de cele cinci cruci, care vor deveni cei cinci morți: Ghiță, Ana, Lică, doamna cu copilul. Finalul sugerează justiția divină.

Linia realismului de factură clasică, pe care o reprezintă în literatură Ioan Slavici, este bine conturată, ca şi linia realismului poporal, pe care a susținut-o la *Tribuna* din Sibiu.

3. *Pădureanca*

Nuvela *Pădureanca* este realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul şi subiectul sunt luate din viața socială din Transilvania, de la sfârşitul secolului al XIX-lea. *Tema* o formează penetrarea relațiilor de producție capitaliste, în viața satelor şi

oraşelor de pe valea Mureşului. *Ideea* este că legile lui Dumnezeu coordonează lumea şi viaţa semenilor. *Subiectul* are o desfăşurare liniară. Iorgovan, fiul lui Busuioc, unul din cei mai avuţi oameni din Curtici, pleacă la Şiria, unde, potrivit unui obicei, se adunau grupurile de oameni, veniţi din munţi, la culesul grâului, ca să-şi agonisească, prin munca la câmp, cele necesare pentru hrana din timpul iernii. Aici se stabileau grupurile de lucrători angajaţi de gospodarii avuţi din câmpia de vest, preţurile şi perioada de lucru. Iorgovan o caută, de fapt, pe Simina, o fată frumoasă, care a venit să lucreze cu tatăl ei, Neacşu, anul trecut, la gospodăria lor. Iorgovan este însoţit de Şofron, un argat voinic cu armată făcută, care o iubeşte pe Simina. Ei se duc în satul fetei, o găsesc şi o aduc împreună cu tatăl ei Neacşu şi alţi cosaşi.

Conflictul are un caracter complex şi ramificat între Iorgovan şi tatăl său Busuioc, între Iorgovan şi Şofron, între fiecare dintre ei şi Simina. Iorgovan îl bănuieşte pe tatăl său că o iubeşte în taină pe Simina şi şovăie s-o ceară de nevastă, fiindcă îi este teamă, de ceea ce s-ar putea întâmpla. La întrebarea lui Neacşu: *– De ce nu vrei dacă vrei, că de vrut vrei?*, el îi răspunde: *– Pentru că nevasta mea nu are să-mi fie numai mie nevastă... ci şi părinţilor mei noră şi rudelor mele om din casă şi ar trebui să fie moarte de om*.

Când munca la Busuioc este pe terminate, vine cumnatul său de la Socodar, popa Furtună, să-şi ia lucrători, să-i strângă şi lui grâul, dar, în acelaşi timp, să-l îngroape pe Pupăză, un argat al lui Busuioc, care a lucrat la treierat grâul şi fusese prins între roţile maşinii. Este o prefigurare a finalului tragic, când Iorgovan are un accident la moară.

Simina nu pleacă cu tatăl ei la Socodar, ci rămâne să lucreze în casa lui Busuioc, unde soţia lui, Vica, vrea s-o ţie, fiindcă plănuieşte ca Iorgovan s-o ia de soţie. Neacşu moare de holeră şi Simina rămâne singură într-o situaţie conflictuală. De aceea Busuioc îi cere lui Iorgovan să se hotărască s-o ia în căsătorie pe Simina: *Nu pentru că vrei tu, nici pentru că doresc eu, ci fiindcă aşa e rânduit de la Dumnezeu.* Rămasă fără sprijin, Simina este ajutată de popa Furtună, care o ia la el şi-i face lui Neacşu *toate pomenirile, i-a citit iertările.*

Când Busuioc vine la Socodar, unde a fost îngropat Neacşu, ca s-o ceară pe Simina pentru fiul său Iorgovan, ea îi spune să vină s-o ceară de la rudele ei. Nunta se amână, fiindcă de data aceasta Simina şovăie. În mintea ei răsună cuvintele tatălui ei: *Pui de cuc în cuib de cioară!*, care sintetizau situaţia ei de fată săracă, dacă se va căsători cu Iorgovan.

Iorgovan, plecat la Arad să vândă făina de la moara lor, intră în localuri de petrecere, cheltuieşte banii tatălui său şi intră în încurcături. Se duce apoi să facă socotelile la moară, dar, de fapt, îşi caută moartea, fiindcă se izbeşte cu lampa de petrol de un stâlp şi ia foc. Simina află de accident şi vine să-i vegheze ultimele clipe ale vieţii.

Şofron îşi ia banii de la Busuioc şi se aşază la gospodăria lui, în Socodar, aşteptând parcă hotărârea Siminei de a se căsători cu el.

Eroii sunt tipici, fiindcă Busuioc, Iorgovan şi popa Furtună reprezintă tipuri de chiaburi ocoşi, adică mândri de poziţia lor socială, iar Simina, Neacşu, Şofron, tipuri de ţărani harnici cu mult bun simţ.

Ioan Slavici ştie să cultive specificul național prin folosirea unor termeni ca: *iestimp, durui, adecăte, oauă, cioareci, doană, petri, doniță, sucmanul, patrahir, molitvelnic, odajdei, prav, rumpă, Vlădicului*, dar mai ales prin expresii ca: *dâca omului zăcaş, omul să-şi poarte beleaua care şi-a luat-o, a umbla ca-ntre oauă şi cuțite, pui de cuc în cuib de cioară, m-a pus căpitanul în fer scurt, colacul pentru zilele vieții şi lumânarea pentru ceasul morții, giur împregiur*.

Caracterul clasicist al nuvelei *Pădureanca* rezultă din faptul că eroii au trăsături general-umane: Simina – iubirea, Iorgovan – nehotărârea, Busuioc – mândria, popa Furtună – iuțimea, Neacşu – cumpătarea, Şofron – tăria, dârzenia, dar mai ales prin felul în care conflictul se declanşează din caracterul eroilor, şi nu dintr-o cauză socială. De aceea acelaşi verb *tremura* devine numitorul comun al stării ce o trăise simultan Busuioc, Simina, Iorgovan, Şofron, Neacşu: *Îi era şi lui Busuioc ruşine de ceea ce făcea, dar nici el nu putea să nu o facă, avea datoria de a şti cele ce se petrec.*; *Acum tremura şi el, tremura şi Iorgovan, tremura şi Şofron, tremurau cu toții în trupurile lor şi neastâmpărul, pornit de la Simina, îi cuprinsese pe toți; dedeau toți din prisosul vieții lor. Unul singur dădea din lipsă şi tocmai acesta tremura mai tare, Neacşu, care nu mai avea timp să aştepte.*

Urmează confruntarea, conflictul dintre Iorgovan şi Şofron. Şofron spune clar că vrea s-o ia de nevastă, iar Iorgovan că el nu vrea, că ea, Simina, nu-l lasă în pace. Simina confirmă acest adevăr: *De când e lumea nu s-a spus adevăr mai mare*, de aceea *Şofron rămase cu ochii ațintiți în pământ, şi pământul nu se deschidea ca să-l înghită*. Actele eroilor, cuvintele lor au un caracter arhetipal: *Era dus Şofron şi era parcă dus pentru vecie. Simina îl alungase şi nimeni nu-i mai putea zice să se întoarcă*.

Caracterul moralizator este evidențiat de autor încă de la început, ca şi în nuvela *Moara cu noroc*: *Fă trei cruci şi zi Doamne-ajută*, când treci pragul casei, fie ca să ieşi, fie ca să intri, căci *lumea din întâmplări se alcătuieşte, iar întâmplarea e noroc ori nenorocire, şi nimeni nu ştie dacă e rău ori e bun ceasul în care a pornit, ori dacă va face ori nu ceea ce-şi pune în gând*; prin sentințe, proverbe, zicători: *îi treceau de-alde-astea prin cap, îi era sărită țandăra, îl ardea parcă la inimă, Şofron nu era vesel pentru că nu ştia să fie trist, umbla ca printre oauă şi cuțite, obraznicul mănâncă praznicul, Nu ştie omul care o să-i fie gândul de mâne, ai putea să treci prin foc şi prin apă alăturea cu dânsul, Dumnezeu să te poarte-n căile tale!, îşi pune carul în petre.*

Dimensiunea romantică rezultă din faptul că tema, eroii, subiectul, conflictul au o structură afectivă. Nuvela poate fi interpretată şi ca o poveste de dragoste între Iorgovan şi Simina, sugerând mitul Sfântul Soare şi fata pământeană în varianta bănățeano-ardeleană cu Iovan Iorgovan şi fata sălbatică Cerna. Avem deci o pătrundere a mitului în structura narativă, pentru a da un profund caracter de specific național. Specificul național este prezent prin datina la seceriş, urări, obiceiuri, cântece, jocuri, tradiții. Avem apoi datinile de înmormântare în legătură cu Pupăză şi Neacşu.

Trăirile eroilor sunt dominate de afect, de aceea Iorgovan *„tremura din tot trupul”*, fiindcă, de când venise Simina în casa lor: *zâmbet pe fața lui nu s-a ivit, mâncarea lui n-a fost mâncare şi somnul lui n-a fost somn, şi totuşi de câte ori era vorba de plecarea ei, îi venea să răcnească şi-şi înfigea ghearele-n şolduri.*

Era grozav lucru, când vrei să nu voieşti ce vrei şi simţi că nu poţi voi nimic, ci te duce altul după cum te poate.

Când se află la Zimbru să-i cheme la strânsul grâului, Iorgovan îi spune Siminei: *Ştiu numai că-mi eşti dragă de mi s-au urât zilele*. Iar răspunsul ei: *Eu dragă şi tot eu arsă de dor* arată că, de fapt, ei se iubesc, dar între ei stă ceva nelămurit, care-i desparte, este ghimpele bănuielii, ca mod de exprimare a duhului rău.

Când se întoarce la Curtici, Simina este veselă: *parcă-i venea să zboare ca pasărea ce se vede întoarsă la cuibul ei şi să caute să facă toate nebuniile*. De aceea când Şofron o sărută cu sila şi acest lucru îl vede Iorgovan, ea începe să tremure. Mai târziu ea îi va spune: *Ştiu, o văd, o simt în tot ceasul că ţi-e ruşine de dragostea ce o ai către mine şi te fereşti ca nu cumva lumea să afle despre ea*. Iorgovan însă simte în adânc această mustrare: – *Nu-mi mai zice vorba asta... că mă omor*.

Neacşu, tatăl Siminei, o iubea şi el pe Simina: *dar niciodată el n-a simţit atât de viu că o iubeşte*. În acelaşi timp: *Îl apucase de-odată dorul de casă, de satul lui, de oamenii cu care şi-a petrecut viaţa, de biserica în care s-a cuminecat atât de adeseori*. Acest dor prefigurează parcă o chemare: *de a se întoarce acolo înainte de a muri la mormintii în care atât de ades a aprins de ziua morţilor lumânările de ceară galbenă*.

Romantică este şi acea înţelegere a comunităţii neamului, când Neacşu vede în Simina când pe tatăl său: *Taica fie iertat, taica întreg*, când pe mama lui: *Mama fie iertată, maica întreagă*, pe soţia lui, Saveta, şi pe toţi din neamul său: *Toţi erau în sfârşit rămaşi într-însa dar nici unul mai mult decât el însuşi...; El îşi simţea sufletul trecut în trupul ei cel tânăr şi plin de viaţă. Plecări bune şi rele, slăbiciuni şi apucături, firea cea aşezată şi îndărătnică, toate erau rupte din el şi de aceea toate mângâieri pentru sufletul lui.*

În caracterizarea personajelor, Ioan Slavici ştie să împletească analiza psihologică cu creaţia, cu laitmotivul, colajul, descrierea şi suspense-ul, de aceea eroii săi sunt vii, bine conturaţi, autorul făcând o selecţie riguroasă a împrejurărilor în care ei acţionează.

Autorul îl determină pe cititor să participe la acţiuni ca un confident, căruia îi împărtăşeşte gândurile şi cuvintele eroilor săi. Astfel, când Iorgovan îi destăinuieşte lui Neacşu cauza nehotărârii sale, cititorul află că *dacă Busuioc ar fi auzit aceste cuvinte, n-ar mai fi avut ochi să-şi mai vadă feciorul care l-a osândit atât de greu*. În acelaşi timp, reacţiile eroilor în împrejurări unice, memorabile dau acel stil narativ cu specific ardelenesc al lui Ioan Slavici. Astfel, Busuioc vede cum chinga, care transmitea de la locomotiva cu aburi la maşina de treierat, sare din cauza neîndemânării lui Pupăză şi se duce s-o pună el. Atunci Pupăză, dintr-un exces de zel, potriveşte chinga, dar este neatent şi-şi prinde mâna sub chingă şi roată. Este ridicat în aer şi aruncat între alte roţi, care-i sfărâmară într-o clipă oasele. Evenimentul consemnează consecinţele pătrunderii maşinismului în viaţa oamenilor. De aceea Busuioc strigă maşinistului: *Opreşte-o! Afurisit să fie ceasul în care am adus-o în curtea mea*. Industrializarea a adus şi multe nenorociri, nu numai foloase.

4. *Mara*

Romanul *Mara* ne dă o imagine asupra vieţii din Transilvania la sfârşitul secolului al XIX-lea, când avem o penetrare a relaţiilor de producţie capitaliste, de acumulare primitivă a capitalului, ca în nuvela *Moara cu noroc*, care determină un proces de dezumanizare şi de pierdere a sufletului.

Mara este o precupeaţă săracă, văduvă, cu doi copii, Trică şi Persida. Din dragoste pentru copii, începe să pună zilnic câte un ban în trei ciorapi. Cu timpul, suma adunată devine importantă şi de aceea Mara ia în arendă podul de peste Mureş, care leagă oraşele Lipova şi Radna. În acelaşi timp, ea îşi întinde sfera de acţiune la Arad, apoi ia împreună cu Huber, starostele măcelarilor, în exploatare nişte păduri.

Pentru a-şi micşora cheltuielile determinate de creşterea copiilor, dar în acelaşi timp pentru că nu mai vrea să cheltuiască banii strânşi pentru copii, Mara alege următoarele soluţii. Pe fată, Persida, o dă la o mănăstire, unde-şi câştigă existenţa şi instrucţia muncind, aşa cum îi spune maica Aegidia, iar pe băiat, Trică, îl dă ucenic la Bocioacă, starostele cojocarilor din oraş.

Treptat, avariţia înlocuieşte dragostea faţă de copii şi Mara nu le dă banii atunci când aceştia au nevoie de ei. Când Persida este cerută de Codreanu, un teolog din Arad, Mara refuză să-i dea zestrea şi familia lui Codreanu va împiedica nunta. De aici va rezulta un destin zbuciumat pentru Persida. Ea va reveni în Lipova, se va îndrăgosti de Naţl, băiatul lui Huber. Căsătoria dintre cei doi tineri nu este acceptată de cele două familii din cauze sociale, etnice şi religioase. Naţl este neamţ (sas), aparţine burgheziei, este protestant. Persida este româncă, ortodoxă şi săracă. Se ajunge la un compromis. Cei doi tineri se căsătoresc fără prezenţa familiilor şi pleacă, cu banii daţi de Huber, la Viena, unde Naţl deschide un magazin cu produse de carne. Naţl, din cauza pasiunii pentru Persida, nu şi-a făcut stagiul de călătorie prin diferite ateliere, aşa cum cereau regulamentele breslelor şi nu-şi putea da examenul de meşter. După un timp, cei doi tineri se întorc în Lipova, dar nu sunt acceptaţi. Naţl ia în arendă un han şi Persida devine, treptat, o avară ca şi Mara. Când Persida dă naştere unui băiat, Huber se va hotărî să-i ierte şi să-i ajute. Mara doar le promite că le va da bani.

Trică are şi el nevoie de banii Marei, ca să scape de armată. Mara nu-i dă, el pleacă pe frontul din Italia, este rănit şi se întoarce.

Romanul se încheie cu momentul în care cei doi cumnaţi, Naţl şi Trică, îşi dau examenul de meşteri în faţa breslei.

Elementele romantice ca idila dintre Persida şi Naţl, fuga la Viena, rănirea lui Trică pe front sunt secundare în roman. De aceea interpretarea romanului, ca un roman de dragoste, este superficială. *Mara* este un roman major, realist, de problematică socială. El reflectă un proces istoric, acela al formării societăţii burgheze, dar mai ales formarea unui mediu social mercantil, unde totul se vinde şi se cumpără. Puterea este banul. De aceea, la un moment dat, Mara spune: *Eu pot, eu am*. Devenită cămătar, Mara este bogată, dar umblă în aceleaşi haine ponosite. Ea este respectată de toţi, fiindcă în societatea bazată pe bani, banul devine criteriu de apreciere a conduitei.

Caracterul moralizator este mai puţin evident ca în *Moara cu noroc,* dar lecţia pierderii destinului este evidentă. Căsătorită cu Codreanu, Persida şi-ar fi

păstrat candoarea şi frumuseţea lăuntrică, dar aşa devine o avară dezumanizată. Titlul romanului şi al eroinei este semnificativ. Mara este demonul avariţiei, care provoacă *maya*, adică strălucirea valorilor materiale, pentru a determina pe cei slabi de înger să se prăbuşească în iad.

5. *Lumea prin care am trecut*

Lumea prin care am trecut face parte dintr-un ciclu de scrieri cu caracter memorialistic, dintre care amintim: *Amintiri*, *Închisorile mele*, *Fapta omenească,* consemnând acele evenimente care i s-au oglindit în suflet: *în trecerea... prin lumea aceasta*, nu ca urmare a unui jurnal ţinut, ci: *cum mi le aduc aminte după trecerea unui timp de cele mai multe ori îndelungat*, fiindcă este scrisă în 1924, când scriitorul avea 77 de ani. El mărturiseşte că la Viena şi la Iaşi a scris sub influenţa lui Mihail Eminescu, la Bucureşti sub înrâurirea lui Titu Maiorescu, fiindcă: *Nu eram în stare să mă stăpânesc* şi fiindcă: *Nu puteam să mă împac cu gândul că lectura de orice fel e numai o plăcută pierdere de vreme*.

Cartea are trei părţi: *Drumul în care am umblat*, *Pe la şcoli, Din lumea largă* şi dezbate mai multe probleme, care frământau viaţa socială a Transilvaniei în secolul al XIX-lea.

Cea mai arzătoare problemă era aceea a felului în care Transilvania a fost alipită cu forţa la regatul ungar, profitându-se de slăbiciunile Imperiului Austriac. În prima parte, *Drumul în care am umblat,* el îşi aminteşte cu nostalgie de locurile natale, de Şiria, dominată de cetatea *Vilagăşul,* a cărei legendă, că ar fi fost făcută de o uriaşă, se înscrie pe linia mitologiei naţionale. Ea făcea parte dintr-un şir de cetăţi ca: Lugoj, Făget, Lipova, Ineu, Beiuş, Oradea. Lumea copilăriei sale este: *a unor oameni blajini, primitori de oaspeţi, unde scriitorul se simţea pretutindeni acasă*. Această lume este lovită de invadatori şi scriitorul consemnează felul în care românii se adună spre a-l sprijini pe Avram Iancu împotriva generalului Bem. El arată felul în care principiul *să facem şi din pietre maghiari,* susţinut de Petőfi şi Kossuth, adică distrugerea şi denaţionalizarea românilor printr-o violenţă politică de exterminare şi genocid, de dărâmare a bisericilor şi de organizare a bandelor de tâlhari intitulate: *băieţii săraci*, cărora ungurii bogaţi le dădeau subvenţii. El arată modurile creştine şi legale, prin care românii au căutat să împiedice acest proces de şovinism, aplicat de unguri.

Problema religioasă este profund angajată social cu cea naţională, fiindcă politica papală *„divide et impera"* a dus la dezbinarea croaţilor de fraţii lor sârbi, în Slovacia, i-a rupt de conaţionalii lor din Boemia şi Moravia, iar în Transilvania, prin crearea pseudobisericii greco-catolice, adică a-i trece cu forţa pe ortodocşi sub conducerea catolicilor, batjocorind legea lui Dumnezeu: *Să nu furi, să nu pofteşti casa aproapelui tău...* . Ei au furat şi au dărâmat nu numai bisericile, ci şi sufletele celor mai slabi. Celor care le-au rezistat, le-au aplicat metodele Inchiziţiei. Aşa au devenit eroi şi martiri episcopii români: Sava Brancovici, Ilie Iorest, Iosif de la Partoş, Visarion Sarai, precum şi sfinţii Sofronie de la Cioara, Oprea Miclăiuş.

Ioan Slavici notează cu indignare: *Între românii ortodocşi şi cei greco-catolici nu se urmează lupta cu atâta îndârjire ca la Oradea Mare, unde bogata episcopie greco-catolică face printre ortodocşii români propagandă mai fiind sprijinită şi de mai bogata episcopie romano-catolică*. Aceste bogăţii au fost

strânse din sudoarea poporului român şi scopul principal al catolicilor a fost jaful, provocând, prin rapacitatea demonică a episcopilor, mişcările românilor de la Bobâlna, sub Horia, Cloşca şi Crişan, sub Avram Iancu.

Este evocată imaginea luminoasă a mitropolitului Andrei Şaguna, care ridică steagul luptei pentru apărarea Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania şi obţine: *asigurarea drepturilor românilor prin statutul naţionalităţilor*. Urmaşii săi Roman şi Metianu sunt corupţi de autorităţile maghiare. Sunt urmărite zbaterile pentru menţinerea activităţii ziarului *Telegraful român*, pentru crearea cotidianului *Tribuna*, la care el va fi numit director. Este evidenţiat rolul de organizator al lui Diamandi Manole, dar mai ales al lui Ioan Behnitz în realizarea acestui ziar, care a susţinut, timp de două decenii, lupta pentru drepturile românilor din Transilvania.

Redactorii *Tribunei* au făcut, pe rând, închisoare. Ioan Slavici povesteşte în *Închisorile mele*, în *Tribuna şi tribuniştii,* cât de vicleană, de sălbatică era asuprirea românilor din Transilvania.

Problema formării cărturarului, intelectualului român din Transilvania este urmărită etapă cu etapă. Unchiul său după mamă, Mihai Fercu, cărturar şi cu stare frumoasă, era foarte credincios şi are un rol important în formarea sufletească a lui Ioan Slavici. Venirea episcopului Procopie de la Arad la Şiria este un eveniment important pentru el, fiindcă este hirotesit citeţ şi urma să fie diacon sau preot. De aceea el simte că: *parcă nu mai sunt tot cel de mai nainte*. El ia parte la procesiunea religioasă, care-i aduna pe românii lui în jurul Aradului, la Bodrog, la Sfânta Maria Mare. El îşi aduce aminte şi după şaptezeci de ani *de mulţumirea sufletească, ce mi-a-nseninat viaţa pe urma acestei călătorii şi-i plâng adeseori pe nenorociţii care n-au avut în viaţa lor parte de mângâierea credinţei?*

Credinţa este darul Duhului Sfânt, de care au parte ortodocşii, când se botează în botezul pocăinţei cu apa sfinţită, cu mir, adică cu Duhul Sfânt, cu foc, adică sunt împărtăşiţi. Dacă duc o viaţă duhovnicească şi urcă cele treizeci de trepte interioare, de care vorbeşte Sfântul Ioan Scărarul în *Scara*, lor li se deschide ochiul interior al conştiinţei creştine şi trăiesc versetul: *Fericiţi cei curaţi cu inima că aceea vor vedea pe Dumnezeu*. Sfântul Ioan Botezătorul şi Domnul Iisus Hristos aveau treizeci de ani la momentul botezului Domnului, adică vârsta duhovnicească *şi de aceea doar Sfântul Ioan Botezătorul vede Duhul Sfânt coborându-se din cer, ca un porumbel şi a rămas peste El*. Duhul Sfânt coboară în momentul epiclezei doar în liturghia ortodoxă şi, prin prezenţa Domnului Iisus Hristos, în Sfântul Agneţ se face reacrearea lumii şi a universului.

Ioan Slavici participă de copil la ritualul ortodox, din sărbătorile mari de la Crăciun, de la Paşti, de la Rusalii sau Sf. Gheorghe, fiindcă: *nu viaţa mea o descriu, ci icoana mai frumoasei lumi de atunci îmi dau silinţa să le-o pun în faţă celor de azi şi celor de mâine*.

El are o atitudine conciliantă faţă de profesorii săi ca pater Vuchetich, croat ortodox, trecut la catolici şi care *se jurase când s-a călugărit că va face propagandă catolică*, faţă de francezii colonişti din Banat *care s-au pus în rând cu şvabii*. Vorbeşte limba maghiară bine, de aceea va fi socotit drept *om lepădat de neamul său*. Ioan Slavici nu putea face distincţia dintre dragostea de

Dumnezeu şi de aproapele ortodocşilor şi vicleanul concept de *toleranță,* prin care se face tâlhăria de suflete.

Intelectualul, ca şi preotul, trebuie să aibă, în concepția lui Ioan Slavici, o atitudine morală, echilibrată. El spune următoarele:

Nu e nimeni silit să se facă preot. Acela deci care ia asupra sa sarcina preoției are să se împace cu gândul că va trebui să li se supună-n toate privințele rânduielilor stabilite de sfinții părinți şi de tradițiunile bisericii. Niciun fel de abatere de la aceste nu i se iartă. Cu atât mai puțin i se pot ierta abaterile celor ce s-au călugărit şi-au jurat lepădarea de bogățiile lumeşti, castitatea şi supunera necondiționată... Postul, stăpânirea de sine, înfrânarea de orice fel sunt rânduite fiindcă prin ele omul trăieşte mai puțin cu trupul, se înalță sufleteşte, se pătrunde de demnitatea omenească şi-şi îndulceşte firea. Aceste principii le-a urmat Ioan Slavici.

El reproduce scrisoarea lui Titu Maiorescu, care-l determină să părăsească sanatoriul şi spitalul din Viena, să se întoarcă în România, să fie redactor la *Timpul*, să lucreze la documentele Hurmuzachi, să fie profesor la liceul „Matei Basarab”, la Şcoala Normală, la Institutul „Ioan Oteleşanu”, să publice manuale, articole, să scrie nuvele, romane, basme, memorialistică, adică să devină una din personalitățile literaturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea, ca răspuns la această scrisoare.

Stilul său este clasic, simplu, robust, clar, afirmându-şi răspicat convingerile, calitățile dar şi lipsurile. El ştie să dea specific național acestei cărți prin vigoarea eroilor conturați din câteva linii, prin subtilitățile partidelor, tendințelor şi contextului social, să folosească termeni ca: *iorgovan* (liliac alb), *Coposul* (pleşuv), *Sufragan* (ajutor), *birău* (primar), *dieceză* (episcopie), *beanter* (funcționar), *litanie* (rugăciune), *patentă* (diplomă), *solgobirău* (pretor), *ceuş* (impozit), *stihar, tropar, heruvim, irmos, priceasnă, vostinar, minorit* (călugăr catolic), *lictar* (magiun), *ulan* (cavalerist), *septemvir* (judecător), *zăcaş* (răzbunător), *protosingel, checicheneți* (unguri).

Ioan Slavici – reprezentant al realismului

1. Dezvoltarea realismului în sec. al XIX-lea

a) Principalele tendințe în dezvoltarea realismului: liric romantic, critic obiectiv, clasicist baroc.

b) Tendința realismului de factură romantică – Vasile Alecsandri: *Balta Albă, Istoria unui galbân şi a unei parale*; Costache Negruzzi: *Alexandru Lăpuşneanul*; Alexandru Odobescu: *Mihnea Vodă cel Rău, Doamna Chiajna.*

c) Tendința realismului de factură clasicistă – Alexandru Odobescu: *Pseudo-kynegeticos.*

d) Tendința realismului critic obiectiv – Nicolae Filimon: *Ciocoii vechi şi noi*; I.L. Caragiale: *Bacalaureat, Vizită, În vreme de război*.

2. Caracterul realist al creației lui Ioan Slavici

a) Eroii reprezintă categorii sociale – tipuri de avari: Mara, Ghiță; cărturari: Huțu, preotul Trandafir; burghezia: Huber, Bocioacă.

b) Împrejurările tipice: acumularea de capital – *Moara cu noroc, Mara;* apariția marilor ateliere – nuclee de întreprindere – *Mara;* apariția capitalului financiar – *Mara* – cămătar.

c) Penetrarea relațiilor de producție capitaliste în viața satelor şi oraşelor ardelene – temă centrală a creației lui Ioan Slavici:

• *Moara cu noroc* – arendarea hanului, acumularea de capital;

• *Mara* – acumularea de capital, cămătarul – formă de început a capitalului financiar.

d) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială.

e) Obiectivismul critic – mod de a analiza structurile şi problemele sociale – împletirea lui cu caracterul moralizator – trăsătură a realismului de factură clasicistă.

f) Folosirea procedeelor realiste – analiza psihologică – Mara, Ghiță; tipizarea – Huber, Bocioacă, Trică, Persida, Națl; demitizarea – Iorgovan şi Simina în *Pădureanca.*

3. Problematica socială – trăsătură a realismului

a) Rolul revoluției burghezo-democrate în introducerea relațiilor de producție capitaliste.

b) Acumularea de capital – formă incipientă a penetrării relațiilor de producție capitaliste.

c) Banul – centru al relațiilor economice, sociale, personale.

d) Conservarea relațiilor de producție feudale – bresle meşteşugăreşti – mănăstiri – războaie – proprietăți imperiale.

e) Raporturile de colaborare dintre români şi minoritățile naționale.

f) Ideologia iluministă şi rolul ei în viața socială.

4. Elemente clasiciste în creația lui Ioan Slavici

a) caracterul general-uman al eroilor realizați de Ioan Slavici:

• Mara – drumul de la iubirea de mamă la avariție;

• Ghiță – drumul de la cinste la avariție şi apoi la crimă;

• Persida – drumul de la candoare la avariție.

b) Caracterul moralizator – *Moara cu noroc* – începe cu o învățătură morală, care este confirmată de final.

c) Echilibrul şi armonia – compoziție şi eroi.

5. Elemente romantice în proza lui Ioan Slavici

a) Dragostea de familie – Ghiță, Mara – înlocuită de ură şi avariție.

b) Împrejurările romantice – *Moara cu noroc* – furtuna.

c) Idila Națl – Persida – fuga şi căsătoria ascunsă.

d) Basmul – model de proză romantică – *Zâna Zorilor, Spaima zmeilor.*

6. Ioan Slavici – propagator al realismului poporal

a) Titu Maiorescu – teoria prozei realiste inspirate din popor.

b) Ioan Slavici – propagator al liniei realismului poporal la *Tribuna* din Sibiu.

c) Ioan Slavici *Novele din popor* – model de proză realistă.

d) Satul – nucleu de viață românească – *Pădureanca*.

e) Elemente iluministe în viața satului: *Popa Tanda* – preotul Trandafir – cărturar model iluminist; *Budulea taichii* – Huțu – cărturarul care vine să ridice satul.

f) Rolul literaturii în luminarea poporului. Scriitorul este un cărturar de tip iluminist, care răspândeşte lumina culturii.

Simbolismul românesc

1. Dimitrie Anghel – *În grădină*

În grădină este o *ars poetica,* fiindcă sintetizează universul poetic creat de Dimitrie Anghel. Este un univers romantic, cu elemente simboliste, de aceea poezia este o idilă simbolistă:

Parcă-mi arunc-o floare roşă o mână albă de fantasmă,
Ş-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger şi se stânge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.

Tema, eroii, mesajul sunt structurate pe afect (iubire, tristeţe, natură), dar, în acelaşi timp, pe conceptul de corespondenţă specific simbolismului.

Avem o subtilă personificare a florilor, spre a sugera persoane, cărora amintirile poetului le asociază flori şi parfumuri:

Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă.

Motivul comuniunii dintre om şi natură din estetica romantică, preluat din literatura populară, este transfigurat simbolist, prin personificări subtile, care sugerează prin corespondenţă unitatea universului, corespondenţa dintre microcosmos şi macrocosmos:

Sfioase-s bolţile spre seară şi mai sfioasă-i iasomia:
Pe faţa ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia.

Viaţa interioară, microcosmosul, este sugerată prin analogii la universul grădinii:

Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint
Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi de mărgărint.

Această permanentă corespondenţă între lumea interioară şi cea exterioară, această analogie în ambele sensuri este o trăsătură a universului poetic, creat de Dimitrie Anghel. Ele au la bază ideea sugerată că poezia este o floare a spiritului:

Miresme dulci de flori mă-mbată şi mă alintă gânduri blânde...
Ce iertător şi bun ţi-e gândul în preajma florilor plăpânde!

Este un univers, creat la punctul de corespondenţă dintre romantism şi simbolism, un univers al sinesteziilor create şi sugerate de flori–imagini, mirosuri–parfumuri, subtile asociaţii şi corespondenţe. Este o meditaţie, în acelaşi timp, pe tema *fortuna labilis,* într-o manieră simbolist-romantică. Este sugerat, prin flori, conceptul de poezie pură; sunt cultivate simboluri florale care asociază stări de spirit, persoane; avem o sinestezie subtilă între mirosuri şi imagini şi o gândire analogică în locul celei logice.

2. Ion Minulescu – *Romanța celor trei corăbii*

Meditația *Romanța celor trei corăbii* este construită pe mitul Marea Trecere ca formă mitizată a conceptului *fortuna labilis*. Mesajul este că sensul vieții îl dă cunoaşterea care poate fi senzorială pentru cei ce trăiesc pentru trup, subtilă pentru cei afectivi şi de sine pentru cei ce cunosc adevărul.

Poezia are un caracter de evaziune romantică, conținut în laitmotivul: *Porniră cele trei corăbii...*, dar sensul este al drumului vieții spre eternitate, limită sugerată de faptul că *cele trei corăbii*, devin *mauzolee*.

Simbolul corăbiilor sugerează destinul sau, mai bine zis, trei tipuri fundamentale de existență. Destinul, trăit în sfera valorilor materiale, pe conceptul de *carpe diem*: *Grămezi de aur, chihlibare, / Smaralde verzi / Şi-opale blonde*. Al doilea model de viață este al căutării, al evadării, al culorilor, care asociază farmecul, începutul, geneza, albul, puritatea, violetul înserării, atunci când viața are ca sens conceptul de cunoaştere:

În golul zărilor pătate de violetul înserării;

Iar albul pânzelor întinse, / În cenuşiul depărtării.

Cel de al treilea model este de a penetra cunoaşterea de sine, sacrificiul de sine sugerat de mitul creştin. Simbolul Albatrosul = poetul, preluat din poezia lui Baudelaire cu acest titlu, este sugerat ca având un rol de mesager al cerului. El înfruntă furtuna, destinul. De aici aluziile la Sfânta Fecioară, la momentul răstignirii şi înhumării Domnului Iisus Hristos.

Ion Minulescu caută o descătuşare a poeziei de formele tradiționale, aşa cum arată în *Revista celorlalți:*

Mă-nchin în fața artei de mâine, pe care n-o cunosc încă dar, care sunt sigur, că va reprezenta un pas mai departe în evoluția artei. Arta de ieri însă, pentru mine n-are decât valoarea monedelor antice de prin muzee. Muzeele sunt interesante şi instructive, este drept. Nu voi admite niciodată însă să se transforme toate magazinele de noutăți în muzee... Gândirea merge de la vechi la nou... spre necunoscut.

Acest citat duce la interpretarea poeziei ca o *ars poetica,* fiindcă avem o sugerare a trăsăturilor programului estetic al simbolismului, cosmicizarea, cultivarea intuiției şi sugestiei prin cele trei corăbii, utilizarea gândirii analogice în locul celei logice.

Alexandru Macedonski

1. Viața şi activitatea literară

Este fiul generalului Alexandru Macedonski care a fost ministru de război în timpul lui Alexandru Ioan Cuza. Mama sa, Maria Fiența, era dintr-o familie de boieri şi moşteneşte moşiile Adâncata şi Pometeşti. Poetul născut la 14 martie 1854, va face liceul la Craiova şi va pleca la studii în Italia la Universitatea din Pisa. Va călători la Geneva, Roma, Neapole, Paris, Marsilia, Lyon, Nisa, Tirol, Viena, Boemia. Revine, ca student, la Bucureşti şi debutează în 1872 cu volumul „Prima verba”. Va scoate revistele „Oltul”, „Dunărea”. Va fi director de prefectură în județul Silistra, administrator al gurilor Dunării, la Sulina. Va scoate „Literatorul” şi va publica volumul „Poesii” în 1883. Este inspector al monumentelor istorice. Epigrama împotriva lui Eminescu îi atrage oprobriul public şi pleacă la Paris. Se reîntoarce în 1885 şi va conduce cenaclul şi revista „Literatorul”, unde vor colabora: Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de versuri: „Prima verba” (1872), „Poesii” (1882), „Excelsior” (1895), „Flori sacre” (1912), „Poema rondelurilor” (1927).

În proză va publica: „Cartea de aur” (1902), „Dramă banală” (1896), „Le calvaire du feu” (1906), „Thalassa” (1915), „Nuvele” (1923).

În limba franceză va publica: „Bronzes” (1897). Va mai scrie piesa de teatru „Moartea lui Dante Aligheri” (1916) şi o serie de articole: „Arta versului” (1890), „Poezia viitorului” (1892), „Despre poemă”.

2. *Noaptea de decemvrie*

Meditația *Noaptea de decemvrie* este de fapt o *ars poetica* fiindcă exprimă drumul poetului de la estetica romantică la cea simbolistă, ca proces de evoluție a eului de la exterior la interior spre cunoaşterea de sine ca o aspirație spre cunoaşterea adevărului.

Nucleul îl constituie cele trei ipostaze ale eului poetic, care generează cele trei dimensiuni ale universului poetic.

Ipostaza **poetul** sugerează cunoaşterea senzorială, exterioară, critico-obiectivă, socială, aderența sa la o estetică realistă, militantă, angajată social. Poetul este o conştiință socială, aşa cum a fost Macedonski, care scria pamflete antidinastice în ziarul *Oltul,* iar universul poetic este sugerat prin simbolul odaia:

E moartă odaia şi mort e poetul. Această moarte a eului poetic, *Poetul, alături, trăsnit stă de soartă*, este generată de condiţiile social-istorice. Tatăl lui Macedonski a fost ministru de război în timpul lui Alexandru Ioan Cuza. Lovitura de stat, care a dus la îndepărtarea lui Alexandru Ioan Cuza, a adus decăderea familiei Macedonski. De aici imagini ce amintesc de Vasile Alecsandri, care, în poezia *Iarna,* sugera acelaşi climat politic:

Pustie şi albă e-ntinsa câmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstrişteа-l sfâşie –
Şi luna-l priveşte cu ochi oţelit...

Acest climat social nefavorabil determină moartea poetului militant, aşa cum şi Eminescu părăsea treptat poziţia paşoptistă: *Un haos, urgia se face cu-ncetul*. Macedonski este silit să părăsească conceptul de poet, conştiinţă socială militantă şi de poet al idealurilor paşoptiste.

Ipostaza **emirul** este adusă în mod simbolic de *un arhanghel de aur* şi reprezintă dimensiunea romantică a universului poetic, sugerată de simbolul Bagdadul. Romanticii considerau Bagdadul oraşul basmului oriental al celor *1001 de nopţi*, locul de evaziune într-un decor mirific, din faţa realităţilor sociale.

Emirul este un erou excepţional în împrejurări excepţionale, de basm, aşa cum îl visau romanticii: *Şi el e emirul, şi are-n tezaur, / Movile înalte de-argint şi de aur, / Şi jaruri de pietre cu flacări de sori; / Hangiare-n tot locul, oţeluri cumplite – / În grajduri, cai repezi cu foc în copite, / Şi-ochi împrejuru-i – ori spuză ori flori*.

Tema, subiectul, eroii ne apar structurate pe conceptul romantic de lume de vis: *Şi el e emirul, şi toate le are... / E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare...* . Visul pe care-l nutreşte emirul este de a ajunge la Meka, pentru mahomedani cetatea sfântă, unde se găseşte mormântul lui Mahomed, prorocul musulman. Pentru a-şi realiza visul şi datoria faţă de credinţa sa: *Spre Meka-l răpeşte credinţa – voinţa, / Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simţirea, îi cere fiinţa, / Îi vrea frumuseţea – tot sufletu-i vrea – / Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa*. Meka este cetatea ideală, un simbol al universului poetic, ca o exprimare a conceptului de poezie pură. Drumul prin pustiu al emirului este simbolic şi sugerează viaţa săracă, pe care a dus-o poetul: *...ş-acea duşmănie / De lupi care urlă*. Înainte de a pleca la drum, emirul întâlneşte în mod simbolic, la fântână, un drumeţ cerşetor. În deşert, toţi însoţitorii emirului mor, iar el, când ajunge la capătul puterilor, vede năluca cetăţii ideale: *Ca gândul aleargă spre alba nălucă, / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...*, însă nu poate ajunge la ea: *Dar visu-i nu este un vis omenesc.*

Ipostaza **drumeţul pocit** este simbolistă, fiindcă în lumea conştiinţei de sine toate se inversează. Valorile din lumea materială devin nonvalori; ce este frumos, bun şi drept, devine pocit, strâmb. De aceea *drumeţul pocit* nu este decât dublul emirului în oglinda fântânii, adică a conştiinţei de sine. Este *sosia*, pe care o găsim în *Rondelul rozei ce-floreşte,* imaginea poetului despre sine, când ajunge la sfârşitul vieţii: *Şi nu mai e viaţa grozavă / Deşi mi-a brăzdat tot obrazul*. Acestei ipostaze îi corespunde un alt univers, reprezentat prin simbolul

Meka. Este, de fapt, sugerarea dimensiunii simboliste a universului poetic macedonskian, ca o exprimare a conceptului de poezie pură, aşa cum îl vom găsi în *Poema rondelurilor. Meka* este lumea interioară a conştiinţei de sine, reprezentată de simbolul **fântână** şi înseamnă o altă concepţie despre poet şi poezie. Poetul nu mai este un prinţ, un emir al poeziei, iar poezia nu mai este o evaziune în vis ca în estetica romantică. Poetul devine o conştiinţă, un centru de corespondenţă între om şi univers, poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe. În *Rondelul apei din grădina japonezului,* este sugerată concepţia sa despre poet şi poezie, în perspectiva simbolismului instrumentalist. Aşa cum japonezul aşază cu măiestrie bolovanii, spre a obţine o muzică a apei, care curge, tot aşa poetul aşază vocalele şi consoanele, spre a obţine o nouă armonie a universului.

3. *Rondelul rozei ce-nfloreşte*

Rondelul rozei ce-nfloreşte este o *ars poetica,* fiindcă exprimă concepţia despre poet şi poezie a lui Macedonski. Poetul este un profet, un psalmist, aşa cum îl găsim în *Psalmii moderni: Oh! Doamne, Ţărână, Iertare, Duşmanii, Zburam, Şi-au zis, Cât am trudit, Eram, N-am în ceruri, Doamne, toate, M-am uitat,* iar poezia este un drum spre Dumnezeu.

Poetul devine un simbol în împrejurări simbolice, aşa cum dorea Macedonski în ipostaza emirului din *Noaptea de decemvrie,* când pornea spre cetatea ideală, adică spre universul poeziei pure. Simbolul rozei sugerează această a doua naştere, spirituală, care aduce o altă înţelegere a lumii, a vieţii *(şi nu mai e viaţa grozavă)*, deşi poetul a ajuns, asemeni drumeţului pocit, din *Noaptea de decemvrie (Deşi mi-a brăzdat tot obrazul)*.

Rondelul este o poezie cu formă fixă, care se adaptează uşor la estetica simbolistă, fiindcă, prin repetarea versurilor (1–2; 7–8; 13), cultivă laitmotivul, spre a concentra poezia pe simbolul *roza*.

Roza sugerează viaţa spirituală, a doua naştere, care înfloreşte atunci când sămânţa simbolică a credinţei (Spre Meka îl poartă credinţa-voinţă) creşte şi devine iubire faţă de Dumnezeu. Aşa cum falsa credinţă a emirului îl pierde în iadul deşertului lumii, tot aşa iubirea creştină ortodoxă, din *Psalmi,* generează extazul mântuirii şi slavei lui Dumnezeu *(Puternic mă poartă extazul / Spre-o naltă şi tainică slavă)*. Iubirea este cheia cerului pentru suflet şi cheia universului poetic, a poeziei pure, a poeziei religioase, a poeziei sacre, a inefabilului: *O roză-nfloreşte suavă*.

Conceptele de corespondenţă (extazul–necazul), *panta rhei* (talazul), *fortuna labilis (Să-mi fac din ursită o sclavă)* sunt depăşite de marele adevăr, relevat prin extaz. Valoarea afectivă a textului este dată de sentimentul de melancolie *(Nu mai e viaţa grozavă)*, care este dominat de sentimentul de bucurie *(Puternic mă poartă extazul)*. Simbolurile *roza*, *talazul*, *ursită* sugerează conceptele de renaştere *panta rhei* şi *fortuna labilis*. Imaginile construite prin metaforă şi comparaţie: *a vieţii otravă*, ca *nor risipit e necazul*, ca şi cele metonimice: *mi-a brăzdat tot obrazul, Să-mi fac din ursită o sclavă*, prefigurează

acea creştere interioară a sentimentului de iubire față de Dumnezeu, care se exprimă deplin în *Psalmi*.

4. *Rondelul rozelor de august*

Rondelul rozelor de august este o meditație pe tema destinului: *Zadarnic al vieții cuvânt / A stins bucuriile mele* şi are ca mesaj o atitudine optimistă a poetului: *Mereu când zâmbesc, uit şi cânt / În ciuda cercărilor grele* sau mai degrabă conceptul de armonie şi echilibru.

Motivul poeziei îl formează viața sufletului, viața spiritului, care trebuie să fie asemeni unei grădini de flori (ca şi la Dimitrie Anghel: *În grădină*). Poetul este asemeni unui iscusit grădinar, care, ca şi japonezul, din *Rondelul apei din grădina japonezului,* cultivă în sufletele oamenilor semințele, din care vor răsări rozele parfumate ale extazului conştiinței de sine, dând un sens înalt poeziei.

De pe poziția acestui concept despre poet şi poezie sunt consemnate ipostazele evoluției eului discutate în *Noaptea de decemvrie.* Prima ipostază este a poetului militant, paşoptist: *Când ceru-l credeam pe pământ*, fiindcă era animat de idealuri patriotice: *Pe-atunci eram falnic avânt*. Depăşirea acestei etape o găsim sugerată în *Noaptea de noiemvrie.*

Ipostaza eului romantic: *Priveam dintre oameni, spre stele* echivalează cu emirul, cu evaziunea romantică. Ipostaza eului simbolist este rezultatul unei maturizări, a unei alte înțelegeri, pe care o dobândeşte, o apropie de conceptul de armonie şi echilibru, specific clasicismului. Claritatea textelor din *Poema rondelurilor,* este rezultatul acestei decantări interioare. Ca şi drumețul cerşetor, din *Noaptea de decemvrie,* poetul, trecut prin labirintul lumii, a dobândit înțelepciune, putere spirituală. Această putere lăuntrică face din „ursită o sclavă", adică schimbă destinul. Ea determină apariția florilor spiritului, adică *Poema rondelurilor* ca o exprimare a conceptului antic despre poezie, definit prin expresia *carmen saeculare*. Poezia ocupă în lume o situație unică, arătând drumul omului spre conştiința de sine, spre cer, spre Dumnezeu. De aceea simbolismul, definit ca un neoromantism, preia modelul vegetal, pregnant în *Poema rondelurilor.*

5. *Rondelul rozelor ce mor*

Roza este un simbol al conştiinței de sine, este floarea albastră, pe care o aducea în oglinda conştiinței de sine, în fântâna sufletului zeița Isis, aşa cum o găsim şi la Mihail Eminescu în *Floare albastră.* A doua etapă era cântecul privighetorii, aşa cum îl găsim sugerat la Macedonski, în poezia *Noaptea de mai,* dar şi în *Rondelul privighetorii.* Este momentul corespondenței dintre spirit şi natură, când natura, prin privighetoare, exprimă despărțirea de spiritul–poetul, care se duce la cer, ca în *Rondelul ajungerii la cer.*

De aici sentimentul de duioasă melancolie cu care natura, odată cu poetul, plânge despărțirea: *E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini, şi mor şi-n mine*.

Dacă în *Rondelul rozei ce-nfloreşte* avem bucuria trăirii extazului, ca semn al teonozei, care urmează după kenoză *(Puternic mă poartă extazul / Spre-o înaltă şi tainică slavă)*, aici avem momentul desprinderii de lumea exterioară, senzorială şi intrarea în sine, aşa cum ne-o va comunica şi Lucian Blaga, în

poezia *Munte vrăjit.* Momentul este tratat în *Bhagavad-Gita*, în *Yoga eliberării*.

Natura nu mai poate reține spiritul, care-i dă sensul de a fi. Este o moarte cosmică arhetipală: *În tot se simte un fior, / O jale e în orişicine: / E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini şi mor şi-n mine*. Devenit conştient de sine, spiritul se izolează, se desprinde de lume, aşa cum o spune şi Eminescu în finalul poemului *Luceafărul: Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece*. El nu mai participă la drama naturii, a naşterilor şi morților succesive, nu se mai încorporează. Este Marea Trecere: *Şi-n marea noapte care vine / Duioase-şi pleacă fruntea lor*. Rozele sunt spiritele, care se întorc în somnul etern: *E vremea rozelor ce mor*, ca un proces legic.

6. *Psalmi*

Psalmii moderni ai lui Macedonski nu au versetele şi modelul clasic al psalmilor, ci sunt alcătuiți, în general, din trei catrene cu versuri scurte, de câteva silabe, dar au sentimentul de evlavie, au credință, au o trăire creştină.

Oh! Doamne este un psalm pe tema împietririi lăuntrice, provocată de răcirea iubirii sale față de Dumnezeu: *Rămân ca marmura de rece. Şi a mea inimă a înghețat'.* Această împietrire *(În soarta mea m-am împietrit)* îl determină să mediteze pe tema *fortuna labilis* şi să-şi exprime tristețea: *Şi sunt un cântec neîncetat*.

Țărână continuă meditația pe tema *fortuna labilis,* parafrazând un verset din *Ecleziastul*: *Nimicnicia nimicniciilor toate sunt nimicnicii; Țărână suntem toți țărână*. Moartea este aceeaşi pentru păgâni şi filosofi, poeți şi despoți.

Iertare are ca temă smerenia celui care recunoaşte: *M-am îndoit de-a ta putere / Am râs de sfintele mistere*, dar care, deşi a decăzut: *Sunt ticălosul peste care / Dacă se lasă o-ntristare / De toți se crede prigonit*, nu a fost părăsit de Dumnezeu: *Dar, Doamne, nu m-ai părăsit...*

Duşmanii este o parafrază a proverbului, potrivit căruia, pe cine nu-l laşi să moară, nu te lasă să trăieşti.

Zburam compară viața de înger când era copil: *Zburam pe aripi strălucite* şi Kenoza, pe care i-o aduce păcatul: *E azi mocirla noroioasă / Cu-adâncime-ntunecoasă*.

Şi-au zis are ca temă Kenoza: *Cu mici, cu mari mă răstigniră: / Din inimă nu mi-au lăsat / Un singur colț nesfâşiat / Frați, rude, toți mă duşmăniră / Pe cât plângeam, pe-atât rânjiră / O țară-ntreagă s-a-ntrecut / Să-mi dea venin-şi l-am băut*. Momentul Teonozei este evidențiat în final: *Dar, Doamne, nu Te biruiră*.

Eram este un moment de bucurie, trăit ca emir, ca prinț al poeziei: *Eram puternic împărat: / Prin sufletească poezie / Prin tinerețe, prin mândrie*. Acest moment când: *Era o lege-a mea voință*, când: *Domneam de soartă neîncercat* este urmat de căderea în durere.

N-am în ceruri este momentul de deznădejde şi durere din momentul când vine încercarea: *Am pierdut orice putere / Nimicită de durere. / Însă viața nu-mi blestem / Şi nici moartea nu mi-o chem.*

Doamne, toate este renunțarea definitivă la voia proprie. Poetul a înțeles că sensul vieții este integrarea în voința lui Dumnezeu: *Eşti puterea înțeleaptă /*

Şi justiția cea dreaptă; / Fă oricând ce vrei din mine, fiindcă Dumnezeu este Atotştiutor, Atotputernic: *Doamne, toate sunt prin Tine; / Şi averea şi puterea, / Fericirea, mângâierea*.

M-am uitat este, de fapt, o meditație pe tema *fortuna labilis*, a nefericirii: *Cei pe care-i vezi în slăvi / Adăpați sunt cu otrăvi / Cei trăiți în sărăcie / Plâng pe-a lor nemernicie*. Toate sunt zadarnice, fiindcă: *Traiul crud şi nempăcat / Te sfărâmă nencetat* şi are ca sens să dea o învățătură morală: *Fiți, trăiți, dar nu doriți…*

Barbu Ştefănescu Delavrancea

1. Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la 11 aprilie 1858 ca fiu al unui căruţaş din marginea Bucureştilor (Delea nouă), care căra grâu la Olteniţa. Face şcoala primară cu învăţătorul Vucea, apoi la *Sfântul Sava* ca bursier, va lua licenţa în drept. Se căsătoreşte cu Mary fiica unui magistrat şi pleacă la Paris pentru studii. Se întoarce în ţară, va fi profesor, avocat, va fi un bun orator, vicepreşedinte al Adunării Deputaţilor, va fi deputat, senator, primar al capitalei, ministru al lucrărilor publice, la Ministerul Cultelor şi Instrucţiei Publice, apoi ministru al industriei.

Moare în 29 aprilie 1918 la Iaşi.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de nuvele: Sultănica (1895), *Trubadurul*, *Paraziţii*, *Hagi Tudose* şi din piesele de teatru: *Apus de soare* (1909), *Viforul*, *Luceafărul*. Va mai scrie schiţe ca *Bunicul şi Bunica*, *Sorcova*, *De azi şi de demult*, povestiri ca: *Poveste*, *Neghiniţă*.

2. *Hagi Tudose*

a) Nuvela *Hagi Tudose* este realistă fiindcă urmăreşte penetrarea relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa socială românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar mesajul este clasicist fiindcă arată cum patima avariţiei dezumanizează fiindcă este cauza tuturor relelor sociale şi umane.

Subiectul este acumularea primitivă de capital. Hagi Tudose, eroul principal, reprezintă tipul omului căzut în patima avariţiei. Ca şi Moş Goriot, Gobseck, Grandet, eroii lui Honoré de Balzac, Hagi Tudose este dezumanizat de bani, de ideea satanică de a strânge valori materiale ca o dezvoltare a conceptului de *carpe diem* într-un mod monstruos.

Hagi Tudose intră, de tânăr, să lucreze într-un atelier de găitănărie, devine calfă, apoi asociat şi la urmă patron. Când este nevoit să închidă atelierul, fiindcă găitănăria nu mai mergea, el devine cămătar. Pentru a realiza acest drum, el învaţă să ducă o viaţă de privaţiuni, adică să se abţină de la consum şi să strângă bani: *Da' vânturaţi banii în mâini şi veţi simţi ce răcoare ţine, când vă e cald şi ce cald, când vă e frig. E destul să te gândeşti ce poţi face cu banii, ca să şi guşti bucuria lucrului, pe care nu l-ai cumpărat.*

Patima avariţiei devine atât de evidentă, încât i se aprind ochii, când vorbeşte de bani: *Ce lucru poate fi mai luminat, ca un jeratec de galbeni*. Ea va dezlocui în el toate gândurile, sentimentele, determinându-l să nu se căsătorească, fiindcă întreţinerea familiei înseamnă cheltuială. Devenit patron,

simte o adevărată dragoste părintească față de prăvălie. Apoi avariția va crește monstruos: *Moartea să aibă coasă de aur, el și-ar înfige amândouă mâinile în tăișul ei'.*

Hagi Tudose trăiește spaima bogatului nemilostiv și de aceea, pentru a se pune bine cu Dumnezeu, se duce în *hagialâk,* la locurile sfinte din Palestina, spre a deveni *aghios* – sfânt, sau în termen turc *hagi*. Drumul îl transformă într-un mijloc de câștig, vânzând lemn, despre care zice că e sfânt.

Avariția îl determină să nu cumpere lemne pentru iarnă, să nu-i dea bani nepoatei sale Leana, pentru ca să-i facă mâncare. Se îmbolnăvește și, văzând că e gata să moară, dă un galben nepoatei, ca să-i facă o supă de găină și să facă focul, adică să cumpere lemne. Când vrea să mănânce, petele de grăsime i se par aur și ciorba are gust de aur: *Ciorba îi mirosise a aur*. De aceea se consideră un ucigaș, un tată care și-a ucis copiii. Țipă la nepoată să ducă ciorba înapoi și lemnele, ca să-i aducă o parte din bani. El moare pe o grămadă de galbeni, îngrozit de spaimă că îi va pierde. La ceremonia de înmormântare, nepoata Leana a cheltuit o mulțime de bani. Finalul este moralizator, deci clasicist, și îl determină pe cititor să mediteze pe tema *fortuna labilis.*

b) *Hagi Tudose* este o nuvelă cu un accentuat caracter clasic, pentru că avariția este o trăsătură general-umană și avarul este un personaj clasic. Avariția este o patimă satanică, care distruge sufletul. De aceea, căzut în această patimă, Hagi Tudose îi depășește pe toți avarii cunoscuți în literatura universală: Moș Goriot, Grandet, Gobseck, Harpagon, prin felul în care restrânge la absolut consumul propriu, trăind din ce gusta, când trecea prin prăvălii și se prefăcea că vrea să cumpere.

Suma enormă, de un milion, pe care o lasă, reprezintă un capital important. Dacă l-ar fi investit, ar fi obținut un profit, dar patima lui are nevoie de prezența concretă a aurului. Banii sunt, pentru Hagi Tudose, copiii, familia. De aceea plânge cu hohote, considerându-se *ucigaș, nebun, nelegiuit*, fiindcă a dat nepoatei sale Leana un galben să-i cumpere lemne, să-i facă focul, ca să nu moară de frig, și să-i cumpere o găină, ca să se mai întărească după boală. Avariția dă o logică ciudată modului său de a gândi. Vrea să taie coada motanului, ca să nu se răcească casa, până intră pe ușă. Leana îl crede nebun, fiindcă îl găsește trântit pe o grămadă de aur, îngropat în galbeni, *mușcă în vânt*, are *ochii ca niște sticle reci*, îi spune să închidă ochii, fiindcă *ochii fură*. El nu vrea să împartă cu nimeni bucuria lui de a vedea aurul, de a-l pipăi.

Caracterul moralizator determină în cititor reacția firească de a respinge acest fenomen de alienare socială, determinat de bani, de a respinge o societate, în care banul este considerat un criteriu de apreciere a valorii omului.

Elementele romantice sunt prezente în câteva momente ale nuvelei. Astfel avem momentul când la biserică epitropii discută despre iadul unde se duc avarii, ca să audă Hagi Tudose. Romantică este plecarea sa la Ierusalim, ca să se sfințească, moartea sa spectaculoasă pe grămada de galbeni. De asemeni concordanța dintre natură și trăirile eroului nuanțează romantic textul.

Structura realistă a nuvelei încorporează organic elementele clasice și romantice. Barbu Ștefănescu Delavrancea este un prozator realist, de factură clasică, continuând pe Alexandru Odobescu și Ioan Slavici. Stilul este realist,

sobru, subtil, nuanţat, cu elemente dramatice şi poetice, când surprinde viaţa socială, comportamentul tipic al avarului.

Transfigurarea realităţii, prin patima avariţiei, este realizată cu mijloace poetice: *Se văzu topind, el, cu mâna lui, bulgări de aur, turnându-i în strachină şi sorbindu-i cu lingura.* Este o subtilă asimilare, prin sinteză, a elementelor clasice şi romantice, în stilul viguros realist al autorului.

3. *Apus de soare*

a) Drama *Apus de soare* este realizată la punctul de interferenţă între realism şi romantism. Ca reconstituire a unei epoci, urmărind conflictele sociale şi naţionale, este realistă, dar prin mesajul ei patriotic, arătând eroismul lui Ştefan cel Mare şi al vitejilor săi, este romantică.

Subiectul este Moldova, în perioada de maximă ascensiune, sub domnia lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, pe care autorul îl aseamănă cu un soare. Metafora este preluată din poezia populară *Ştefan, Ştefan, domn cel Mare* şi exprimă sistemul social heliocentric. Domnul este centrul universului social; în jurul său sunt familia, curtea, cetatea, Moldova, în cercuri concentrice.

Metafora care sintetizează domnia lui Ştefan cel Mare şi Sfânt o găsim în actul I, în cuvintele doamnei Maria: *Stăpânul meu, toamna a sosit, soarele apune trist şi-n urma lui o baltă de sânge*. Ca să poată apăra Moldova, Ştefan s-a bătut aproape o jumătate de secol cu ungurii, polonii, turcii, tătarii. El este nevoit şi acum, la bătrâneţe, să se bată, fiindcă regele Poloniei nu mai recunoaşte faptul că a cedat lui Ştefan Pocuţia, o provincie situată la nord de Bucovina, ca garanţie pentru tratatul de pace, încheiat în urma înfrângerii de la Codrii Cosminului.

Moghilă povesteşte, în actul al II-lea, doamnei Maria, felul în care s-au desfăşurat ostilităţile. Ştefan şi-a ascuns grosul armatei într-o pădure, sub comanda lui Bogdan, şi a lăsat pe Luca Arbore în faţă cu o mie de ostaşi. Polonii îl atacă pe Luca Arbore; acesta se preface că fuge, dar i-a răsfirat în faţa lui Bogdan, care i-a lovit din plin. Ştefan i-a înconjurat şi bătălia s-a transformat într-un măcel al polonilor. Ştefan, la întoarcere, este lovit la un picior. Rana nu i se închide şi sunt chemaţi trei doctori ca să-i ardă cangrena: Şmil, Cesena şi Klingensporn. Profitând de situaţie, o serie de boieri ca paharnicul Ulea, Drăgan şi Stavăr complotează să-i influenţeze pe boieri să-l aleagă domn pe Ştefăniţă. Ştefan află de complot de la Oana şi hotărăşte să fie ales domn Bogdan, fiul său, încă în timpul vieţii lui, pentru a împiedica luptele ce s-ar fi declanşat pentru tron după moartea sa. El rosteşte un discurs patriotic în faţa Sfatului ţării, în care ideea principală este păstrarea ţării pentru generaţiile viitoare: *Moldova n-a fost a strămoşilor nici, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor urmaşilor voştri şi-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor*. El îi pune mantia de domn lui Bogdan şi coroana. Apoi se încredinţează doctorilor, spre a i se arde rana.

Fiind imobilizat, cei trei boieri Ulea, Stavăr şi Drăgan pun la cale să fie ales domn Ştefăniţă, nepotul lui Ştefan. Acesta fiind un copil, s-ar fi creat o locotenenţă domnească, alcătuită din boieri. Puterea ar fi trecut din mâna domnului în mâna boierilor. Este lupta pentru putere. Ştefan aude strigătele lor din sala tronului şi, deşi ştie că orice mişcare îi este fatală, ia sabia, pătrunde în

sala tronului, unde îl ucide pe paharnicul Ulea. Se întoarce şi moare în brațele doamnei Maria şi ale fiului său Bogdan, rostind cuvântul *Moldova*.

b) Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt se construieşte treptat, de-a lungul dramei, dar există şi o imagine, pe care cititorul o are din cronica lui Grigore Ureche, din poemul *Dumbrava Roşie*, de Vasile Alecsandri, din romanul *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu.

Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost unul din marii principi europeni, care a oprit forțele asiatice, reprezentate de turci şi tătari, să distrugă Europa. El caută să realizeze o coaliție antiotomană, dar nu a fost sprijinit. În timpul vieții sale, se petrece marea tragedie a căderii Constantinopolului, fără ca principii europeni să se unească împotriva duşmanului comun. Căsătoria sa cu Maria de Mangop era o recunoaştere a faptului că, dacă ar fi eliberat Constantinopolul, ar fi avut dreptul la coroana Paleologilor.

Ştefan a fost un diplomat, a fost un bun strateg, a fost un mare domn patriot. El a trăit răspunderile conştiinței istorice şi a căutat să asigure independența şi unitatea țării după moartea sa. Dacă ar fi devenit domn Ştefăniță, boierii s-ar fi luptat pentru putere, ar fi distrus aşezările răzeşilor, care apărau hotarele țării, şi Moldova ar fi căzut în mâinile duşmanilor ei.

Pedepsirea paharnicului Ulea era o consecință a jurământului, pe care acesta îl prestase în fața domnului Ştefan şi-l călcase.

Domnul Ştefan a fost un bun organizator. El a construit un sistem de cetăți, care să apere hotarele de năvălitori, dar şi un sistem de colonii răzeşeşti, ca să dea luptători. El contrabalansează puterea boierilor cu această armată de răzeşi, care făceau un scut viu în jurul țării.

Fiind evlavios, Ştefan cel Mare şi Sfânt a fost un mare ctitor şi a zidit multe biserici, mănăstiri, ca să întărească viața spirituală ortodoxă. În timpul său, se creează stilul moldovenesc, apar primele cronici; este un exponent al Renaşterii.

Ştefan a fost un domn al legii, fiindcă dă un cod de legi, organizează paza drumurilor, încheie înțelegeri cu negustori străini, aduce meşteri ca să creeze ateliere.

Dar Ştefan cel Mare a fost şi un *pater familiae,* fiindcă pentru el Moldova este o familie. Le poartă tuturor de grijă şi-i ocroteşte. De aceea pune soarta țării mai presus de viața sa şi-l pedepseşte pe paharnicul Ulea. Fiind drept, el nu s-a temut să-l facă paharnic, deşi, când i-a judecat pricina cu moşia, ce-o luase de la răzeşi, le-a dat acestora partea lor.

Ştefan este o imagine a poporului român, silit să se bată, timp de două milenii, pentru supraviețuire, cu o mulțime de valuri de tătari, turci, poloni, unguri, austrieci şi alte neamuri.

George Coşbuc

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut în 8 septembrie 1866, la Hordou lângă Năsăud. Tatăl său, Sebastian era preot iar mama, Maria, fiică de preot. Face şcoala primară la Telciu şi liceul la Năsăud. Publică primele versuri la revista Muza Someşană. În 1884 se înscrie la Facultatea de filosofie din Cluj cu un ajutor din partea fratelui şi a grănicerilor din Năsăud. Este chemat de Ioan Slavici la *Tribuna* din Sibiu unde publică principalele poezii ce vor intra în volumul „Balade şi idile". Este chemat de Titu Maiorescu la Bucureşti, după ce publică „Nunta Zamfirei" în 1889, anul morții lui Eminescu.

Va ocupa funcții mărunte la Ministerul Cultelor, apoi redactor la revista *Vatra* (1894). Va traduce *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri. Va călători la Veneția, Florența, Karlsbad, la Braşov de unde era soția Elena Sfetea, la Tismana. Pierde în 1915 pe unicul său fiu Alexandru. Moare în 9 mai 1918. A fost membru corespondent al Academiei Române.

Activitatea literară este concentrată în volumele de poezii: „Balade şi idile" (1893), „Fire de tort" (1896), „Ziarul unui pierde-vară" (1902), „Cântece de vitejie" (1904).

Va traduce din Virgiliu „Eneida"; din Homer „Odiseea"; din Kalidasa „Sakontala"; din Byron „Mazepa"; din Schiller „Don Carlos"; din Dante Alighieri „Divina Comedie". Va colabora la revistele „Vatra" cu Ioan Slavici şi I. L. Caragiale; la „Albina" şi „Foaia interesantă", la „Semănătorul", „Viața liberă".

2. *Nunta Zamfirei*

a) *Nunta Zamfirei* este realizată la punctul de interferență între idilă şi baladă. Ca idilă tratează sentimentul erotic şi încheie ciclul idilelor din volumul *Balade şi idile* şi deschide ciclul baladelor. Mesajul este ridicat la nivel arhetipal, fiindcă prin excepționalitatea lor eroii Viorel şi Zamfira, adică mirele ca principiu masculin şi mireasa ca principiu feminin, fac un act arhetipal, de importanță cosmică, generarea unui alt microcosmos reprezentat de micul prinț care se va naşte.

Subiectul îl formează datina nunții sau, altfel spus, o imagine fizică şi spirituală a satului, într-un moment semnificativ al specificului național. De aceea ea trebuia să facă parte din acea epopee populară, pe care voia s-o scrie George Coşbuc, când era redactor la *Tribuna* din Sibiu. Momentul publicării ei este semnificativ, fiindcă moartea prematură a lui Mihail Eminescu punea

problema, dacă va mai fi posibilă apariția unui poet, care să exprime specificul național. Reprodusă, după publicarea ei în *Tribuna* din Sibiu, în revista *Convorbiri literare,* poezia arăta că, de fapt, continuatorul lui Eminescu, pe linia poeziei de specific național, era George Coşbuc. Chemat la Bucureşti de Titu Maiorescu, poetul va publica volumul *Balade şi idile,* în care lumea satului este văzută într-o atmosferă senină, ca în *Bucolicele* lui Virgilius. Aceste idile ca: *Rada, Păstorița, Numai una, Mânioasă, Nu te-ai priceput, La oglindă, Duşmancele, Cântecul fusului, Brâul Cosânzenei* alcătuiesc ciclul poeziilor de iubire, care se încheie cu *Nunta Zamfirei.*

Structura epică a baladei construieşte imaginea unei nunți după modelul popular românesc. Acest model interferează planul realității sociale cu planul basmului. Eroina este o prințesă ideală: *Icoană-ntr-un altar s-o pui / La închinat*. Este un arhetip, construit pe principiul Frumosul: *Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea*, ca şi la Eminescu, în *Luceafărul (O prea frumoasă fată)*. De aceea eroina este pețită des de un şir de prinți, dar ea l-a ales pe Viorel: *Un prinț frumos şi tinerel, / Şi fata s-a-ndrăgit de el, / Că doară tocmai Viorel / I-a fost menit*.

Vestea nunții s-a răspândit atât de repede încât: *Şi patru margini de pământ / Ce strimte-au fost în largul lor* şi sunt înştiințați, chemați: *Toți craii multului rotund*. Oaspeții se pregătesc în mod deosebit pentru acest eveniment: *Şi-atunci din tron s-a ridicat / Un împărat după-mpărat / Şi regii-n purpur s-au încins, / Şi doamnele grăbit au prins / Să se gătească dinadins, / Ca niciodat"*. Hiperbolele inundă textul spre a sublinia caracterul excepțional al întâmplării: *Nuntaşi din nouăzeci de țări / S-au răscolit*, *Venit-au roiuri de-mpărați, / Cu stemă-n frunte şi-mbrăcați / Cum astăzi nu-s*. Alaiul mirelui este arhetipal: *Rădvan cu mire, cu nănaşi, / Cu socrii mari şi cu nuntaşi, / Şi nouăzeci de feciorași / Veneau călări*. El este spiritul, *teleion*, sugerat prin simbolul zece, şi, împreună cu cei nouăzeci de feciori, fac o sută, simbol al desăvârşirii. Alaiul miresei îl întâmpină: *Şi ca la mândre nunți de crai, / Ieşit-a-n cale-ales alai / De sfetnici mulți şi mult popor, / Cu muzici multe-n fruntea lor*. Tradiția presărării de flori în calea mirilor semnifică urarea ca viața să le fie ca-n rai: *Şi drumul tot era covor / De flori de mai.*

Zamfira este: *Frumoasă ca un gând răzleț, / Cu trupul 'nalt, cu părul creț, / Cu pas uşor*, ca un prototip ideal de frumusețe în concepția populară. Dansul arhetipal al nunții, din interiorul bisericii, este exprimat prin hora jucată-n exterior de flăcăi şi fete. Ospățul de după ritualul nunții este redat prin hiperbole: *Iar la ospăț! Un râu de vin! / Mai un hotar tot a fost plin / De mese, şi tot oaspeți rari*. Ospățul este, de fapt, sacrificiul care se face în planul material pentru a genera, pe baza legii armoniei şi echilibrului, valorile spirituale, arhetipale. Interferența dintre basm şi realitatea satului o găsim şi când se descriu oaspeții. Ei sunt personaje care sugerează universul rural românesc: *Sosit era bătrânul Grui / Cu Sanda şi Rusanda lui, / Şi Țintеş cel cu trainic rost / Cu Lia lui sosit a fost, / Şi Bardeş cel cu adăpost / Prin munți sâlhui*, sau personaje de basm: Barbă-Cot, feți-voinici, feți-frumoşi, principi falnici, Peneş-împărat, Mugur-împărat, bărboşii regi, sfetnicii-nvechiți în legi.

Nunta are durata arhetipală de patruzeci de zile şi se încheie cu o urare rostită de Mugur-împărat: – *Cât mac e prin livezi, / Atâția ani la miri urez! / Şi-un prinț la anul! blând şi mic, / Să crească mare şi voinic – / Iar noi să mai jucăm un pic / Şi la botez!'*

Specificul național este exprimat prin: mituri, tradiții, jocuri, obiceiuri, datini, ritualuri, nume, imagini, portul, construind un univers rural românesc.

b) Caracterul romantic al poeziei constă în faptul că eroii sunt excepționali în împrejurări excepționale. Zamfira este o eroină romantică, excepțională prin frumusețe nu doar fizică, aşa cum o sugerează simbolul trandafirului: *„Un trandafir în văi părea"*, ci şi spirituală: *Roşind s-a zăpăcit de drag*. Ea este structurată pe sentimentul de iubire: *Şi fata s-a-ndrăgit de el*. Viorel este *frumos şi tinerel*, este *cel mai drag*, vine însoțit de nouăzeci de feciorași. Acest caracter excepțional este subliniat în legătură cu toți eroii: *Dar ca Săgeată de bogat / Nici astăzi domn pe lume nu-i*. Caracterul excepțional este subliniat şi de comuniunea om – natură ca mit sau ca motiv, fiindcă în versul: *Şi soarele mirat sta-n loc* avem sugerat mitul Sfântul Soare, dar şi motivul comuniunii.

Tema, eroii, subiectul degajă un sentiment de bucurie, de se miră şi soarele: *Că l-a ajuns şi-acest noroc, / Să vadă el atâta joc / Pe-acest pământ!*. De aceea hora, ca joc arhetipal, legat de mitul Sfântul Soare, este descrisă cu atenție: *Trei paşi la stânga linişor / Şi alți trei paşi la dreapta lor; / Se prind de mâni şi se desprind, / Se-adună cerc şi iar se-ntind / Şi bat pământul tropotind / În tact uşor*. Jocul după tilinci, adică fluiere, un flăcău la două fete, cu clopoței pe pulpe, este specific zonei Năsăudului, de unde este poetul. Această prețuire a folclorului, a datinii, a mitului, evaziunea în basmul popular sunt elemente care dau un caracter unic întâmplării şi eroilor, adică o profundă structură romantică. Elementele realiste vin din faptul că aceste ritualuri, tradiții, datini, basme aparțin unui univers social rural românesc, ca şi eroii Țintеş, Bardeş, Sanda, Grui, fiindcă poartă nume autohtone.

Ca şi în cazul lui Creangă, constatăm faptul că George Coşbuc este un erudit al culturii populare. Atitudinea critică este redusă la câteva elemente de umor, cu care-l însoțeşte pe Barbă-Cot sau pe bărboşii regi, fiindcă *de-i porneşti sunt greu de-oprit*.

Elementele clasiciste se fac simțite prin faptul că eroii au un aspect ideal în împrejurări ideale, prin elementele care sugerează conceptul de armonie şi echilibru (trâmbiți, muzici, tilinci), prin cultivarea modelului moral al lumii rurale româneşti.

Stilul lui George Coşbuc este romantic, cu elemente clasice şi realiste. Astfel, metaforele de tip romantic: *Icoană-ntr-un altar s-o pui*, *roiuri de-mpărați* se împletesc cu aliterațiile: *Prin vulturi vântul viu vuia*, cu simbolurile vegetale: *Un trandafir în văi părea*, cu epitetele realiste: *mers isteț, gând răzleț, părul creț, bărboşii regi, sfetnicii-nvechiți*, cu simboluri ca: *semn din steag, brâu de-argint, Soarele mirat sta-n loc*. Analiza în profunzime aduce argumente pentru apartenența lor la mai multe estetici. Astfel, metonimiile: *Sunt grei bătrânii de pornit, / Dar de-i porneşti sunt grei de-oprit!, Sărea piticu-ntr-un picior* sunt atât de

subtil contextualizate, încât nu se pot face distincții de apartenență la o anumită estetică.

3. *Moartea lui Fulger*

Balada *Moartea lui Fulger* urmăreşte construirea imaginii unui erou arhetip sugerând mitul Sfântul Soare, dar şi o împrejurare arhetipală prin mitul Marea Trecere.

Subiectul este constituit din datina la înmormântare. Se poate face o asociere şi la Caloianul, care înseamnă un fel de ritual de înhumare al lui Făt-Frumos, ca ipostază antropomorfă a Sfântului Soare. De aici compararea lui Fulger cu soarele: *Pe cel frumos, cum însuți eşti, / De dragul cui să mai trăieşti, / Tu, soare sfânt?*. Pe această linie se poate face o asociere cu *Luceafărul* lui Mihail Eminescu, care străbate cerul ca un fulger *(Părea un fulger nentrerupt)*, aşa cum Fulger străbate, ca un fulger pe pământ, oştile duşmane. De aceea eroul este îngropat cu armură pe el, într-un sicriu de argint, pentru ca de strălucirea lui să se dea la o parte îngerii şi soarele, când se va duce la Dumnezeu.

Datina cere ca cei adormiți să fie jeliți prin bocete. Bocetul mamei lui Fulger asociază imagini din *Miorița*. Versul *Vântul când a bate* ar echivala cu *N-ai glas de vifor, să jeleşti*, metafora *lacrimi de sânge* devine hiperbola *mări de lacrimi*, simbolurile *brazi şi păltinaşi,* sugerate prin *Toți morții parcă s-au sculat*.

Datina înseamnă un cortegiu de înmormântare, alcătuit după o rânduială ortodoxă: *Şi popi, şirag, cădelnițând, oşteni în şir, feciori de crai, nat de rând*. În mâna mortului se pune o lumânare de ceară, transformată într-o cruce, un ban pentru vămi, colac: *Pe piept colac de grâu de-un an, / Şi-n loc de galben buzdugan, / Făclii de ceară ți-au făcut / În dreapta cea fără temut, / Şi-n mâna care poartă scut, / Ți-au pus un ban*. Semnificația lor este anterioară ritualului creştin: *Cu făclioara pe-unde treci, / Dai zare negrelor poteci / În noaptea negrului pustiu, / Iar banu-i vamă peste râu. / Merinde ai colac de grâu / Pe-un drum de veci.*

Punctul culminant al poeziei îl formează dialogul dintre mama lui Fulger şi bătrânul sfetnic. Sub impulsul deznădejdii, crăiasa afirmă, printr-o serie de imagini, conceptul de *fortuna labilis: Viața-i fum*, *iubirea-i vânt, credința-i val*, *Nu-i nimeni drac şi nimeni sfânt!.*

Replica bătrânului sfetnic este afirmarea conceptului despre lume şi viață al poporului român, că sufletul este etern: *El nu e mort! Trăieşte-n veci, / E numai dus*. Viața este un război cu trupul, cu lumea, cu demonii: *Război e, de viteji purtat!* şi o datorie față de neam: *Viața-i datorie grea / Şi laşii se-ngrozesc de ea – / Să aibă tot cei laşi ar vrea / Pe neluptat*. De aceea meditează pe *fortuna labilis* cei ce nu vor să ducă acest război: *Cei buni n-au vreme de gândit / La moarte şi la tânguit*.

Esența omului este dată de credința lui. Credința dă măsura valorii omului: *Credința-n zilele de-apoi / E singura tărie-n noi, / Că multe-s tari cum credem noi / Şi mâne nu-s!*, fiindcă ea îi poate da mântuirea, sfințirea, drumul spre cer, înfierea, relația dintre om şi Dumnezeu. De aceea ideile mamei lui Fulger se

risipesc ca fumul: *Ea n-a mai plâns, pierdut privea / La sfetnic, lung, dar nu-l vedea*. Ea nu mai înțelege nimic, totul i se pare un vis.

Finalul readuce pe alte coordonate meditația pe tema *fortuna labilis,* aşa cum se constituie mesajul: *Nu cerceta aceste legi, / Că eşti nebun când le-nțelegi!*. Cel ce le înțelege, capătă un alt mod de a gândi, care este nebunie pentru cei din jur, fiindcă trăiesc pe conceptul de *carpe diem.*

4. *Poetul*

Meditația *Poetul* este de fapt o *ars poetica* precizând concepția autorului despre poet şi poezie sau, mai exact, exprimând mesajul identității dintre poet, popor şi patrie.

Motivul îl formează meditația pe tema destinului său de poet național, de care se simte strâns legat: *Şi-oricare-ar fi drumul pe care-o s-apuci / Răbda-vom pironul aceleiaşi cruci*. Idealurile sacre ale poporului român sunt idealurile poetului: *Şi-altarul speranței oriunde-o să-l duci / Acolo-mi voi duce altarul.*

Poezia trebuie să fie izvorâtă din inima neamului, din iubirea lui față de țară, din ura lui față de cotropitori: *Sunt inimă-n inima neamului meu / Şi-i cânt şi iubirea şi ura*. Cuvântul său, mesajul poetului şi al poeziei, trebuie să iasă din textul sacru: *Iar dacă vr-odat-aş grăi vr-un cuvânt / Cum nu-Ți glăsuieşte scriptura, / Ai fulgere-n cer, Tu, Cel mare şi sfânt, / Şi-nchide-mi cu fulgerul gura!*. Teama de împlinirea acestor cuvinte i-a făcut pe atei să evite discutarea acestei poezii programatice, deşi mesajul ei patriotic este total. Poetul trebuie să fie o conştiință națională, iar forma cea mai înaltă a conştiinței naționale este conştiința creştină ortodoxă, pe care am moştenit-o ca pe un mărgăritar de preț, ca pe un destin național, ca pe un dar dumnezeiesc. De aceea el este un mucenic odată cu neamul: *În ranele tale durutul sunt eu, / Şi-otrava deodată cu tine o beu / Când soarta-ți întinde păharul*. Această conştiință națională este izvorul poeziei: *Izvor eşti şi ținta a totul ce cânt*. Unitatea profundă dintre poet, popor şi patrie este mesajul reluat şi amplificat al poeziei:

Din suflet eu fi-ți-voi, tu, neamule-al meu,
De-a pururi, nerupta sa parte!

5. *Noi vrem pământ!*

Noi vrem pământ! este o satiră realistă, socială, militantă, având un mesaj incendiar fiindcă arată felul în care abuzurile sociale determină revoltele țăranilor. De aceea poetul a fost considerat un instigator al răscoalelor țărăneşti de la 1907.

Motivul îl formează suma abuzurilor arendaşilor şi boierilor. La sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, mulți boieri renunțaseră să-şi gospodărească moşiile, fiindcă erau plecați în străinătate sau la oraş. Cum arendaşii erau de cele mai multe ori străini (greci, evrei, armeni), comportamentul lor față de țărani era violent: *Şi m-ai scuipat şi m-ai bătut / Şi câne eu ți-am fost! / Ciocoi pribeag, adus de vânt, / De ai cu iadul legământ*. Este o aluzie la un verset din Isaia, unde Dumnezeu le spune, prin gura proorocului, despre legământul făcut cu iadul şi cu moartea, de conducătorii evreilor (Isaia 28: 18 şi 9, 15).

Avariția i-a dezumanizat complet pe aceşti arendaşi sau ciocoi: *O coajă de mălai de ieri / De-o vezi la noi tu ne-o apuci, / Băieții tu-n război ni-i duci, / Pe fete ni le ceri,* care au devenit fiare în formă umană: *Dar ce vă pasă! Voi ne-ați scos / Din case, goi în ger şi-n vânt, / Ne-ați scos şi morții din mormânt*. Lăcomia i-au dus să are şi cimitirele. Parazitismul agresiv al claselor dominante îi determină pe țărani să muncească din greu permanent: *N-avem nici vreme de-nchinat, / Căci vremea ni-e în mâni la voi; / Avem un suflet încă-n noi / Şi parcă l-ați uitat!*.

Pentru a-i determina pe țărani să muncească pentru ei, ciocoii utilizează măsuri represive violente: *Bătăi şi chinuri, când țipăm, / Obezi şi lanț când ne mişcăm, / Şi plumb când istoviți strigăm, / Că vrem pământ!* Acest comportament violent al claselor dominante – boieri, arendaşi, autorități – a dus, în mod firesc, şi la reacții violente: *Când nu vom mai putea răbda / Când foamea ne va răscula, / Hristoşi să fiți, nu veți scăpa / Nici în mormânt!*

Poezia are un profund caracter realist, fiindcă tema, eroii, conflictul sunt luate din viața socială, fiindcă prototipul ciocoiul este o continuare a lui Dinu Păturică, din romanul *Ciocoii vechi şi noi,* fiindcă toate abuzurile, surprinse în poezie, sunt tipice pentru societatea de abuzuri şi compromisuri burghezo-moşierească de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Caracterul profund critic, durerea adâncă, care străbate fiecare vers, adevărurile crude relevate arată ce sălbatică junglă socială s-a realizat în țara noastră, prin prezența elementului neromânesc.

6. *O scrisoare de la Muselim-Selo*

Scrisoarea ca specie literară este un mod de a transmite un mesaj confidențial, deşi lupta pentru independența națională şi eroismul ostaşilor români afirmat în Războiul de Independență de la 1877 putea fi transmis printr-o odă, aşa cum a făcut-o Vasile Alecsandri.

George Coşbuc a ales nu forma socială, ci implicarea personală a unui erou, Ion, care se jertfeşte anonim pentru țara şi neamul său.

Motivul poeziei îl constituie cauza victoriei românilor în Războiul de Independență. Cum a fost posibil ca o armată mai mică, mai puțin dotată să înfrângă o armată mai numeroasă, mai bine înzestrată, cu mai multă experiență, care apăra poziții dinainte fortificate?

Soldatul Ion, nume simbolic al poporului român, este unul din eroii Războiului de Independență. El scrie o scrisoare mamei sale, în care avem coordonatele psihomorale ale luptătorului român. El înțelege că trebuie să se lupte pentru independență, pentru țară, fără să aştepte vreo răsplată. Două coordonate trasează viața eroului: războiul şi familia.

Coordonata războiului este plină de imagini dure: *Apoi, să ştii c-a fost război / Şi moarte-aici, nu şagă: Cădeau pe dealuri, dintre noi, / Ca frunza, mamă dragă*. Consecințele războiului pentru armata română sunt grele: *Să vezi pe-aici şi ciungi şi-ologi! / Cristos să-i miluiască!*, de aceea: *Şi-Anton al Anei zace / De patru luni, şi-i slab şi tras, / Să-l vezi, că-ți vine plânsul, / Că numai oasele-au rămas / Şi sufletul dintr-însul*. Consecințele războiului nu l-au cruțat nici pe Ion: *Şi-acolo-n deal, cum fulgera, / Un plumb simții că vine / Şi n-avu loc,*

cât larg era, / Decât în piept la mine. Specificul războiului constă în faptul că turcii aveau redute întărite: *Măcar stetea pe sub pământ / Şi nu ieşea pe-afară*. Rănirea generalului Osman Paşa şi cucerirea redutelor: *Şi-am prins şi pe-mpăratul lor, / Pe-Osman nebiruitul, / Că-l împuşcase-ntr-un picior / Şi-aşa i-a fost sfârşitul* au dus la victorie armata română.

Coordonata satului este dominată de imaginea mamei, care, de bucurie că i s-a întors băiatul, ar aduna la ea tot satul. Sentimentul dragostei faţă de ţară capătă forma dragostei faţă de mamă: *Şi-o să te strâng de după gât, / Măicuţa mea iubită...*, faţă de casa părintească: *Şi-aşa mi-e dor de-acasă*, faţă de familie: *Pe Nuţu vi-l lăsasem mic, / Cu creştetul cât masa – / O fi acum ştrengar voinic / Şi vă răstoarnă casa?* Îşi rememorează o parte din problemele, care-l aşteaptă acasă, fiindcă nu mai are banii, cu care ar fi putut cumpăra de la preotul din sat juncanii. Soţia să-i cumpere o coasă, băiatului să-i facă o căciulă. Finalul este dur. Scrisoarea este scrisă de căprarul Nicolae. Ion a devenit erou, iar scrisoarea – un testament spiritual. Poezia este profund realistă, deşi are multe elemente romantice.

7. *Vara*

a) Pastelul *Vara* ne dă o imagine a vieţii, a ţării, a neamului, pe care poetul le surprinde într-un moment de bucurie, de rodire şi îi exprimă sentimentul de dragoste faţă de ele ca o identificare dintre poet, popor şi patrie.

Sensul poeziei îl găsim în cuvântul *Vara*, care este o metaforă, fiindcă vara nu este doar anotimpul, în care lumea vegetală trăieşte deplin, rodeşte, germinează, sporeşte, ci este şi vara vieţii omului, când acesta produce, aidoma unui pom, fructele spirituale, ce dau sens vieţii sale. Poetul contemplă, cu ochii sufletului, frumuseţile ţării *(Privirile de farmec bete / Mi le-am întors către pământ)* şi receptează acest mesaj esenţial al poporului român *(În lan erau feciori şi fete, / Şi ei cântau o doină-n cor. / Juca viaţa-n ochii lor)*, adică viaţa spirituală, care-i defineşte fiinţa. Cu această bogăţie în suflet, poetul, ca reprezentant al conştiinţei naţionale, exprimă dragostea sa faţă de natura patriei *(Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină / Cu umblet drag, cu chip iubit! / Aş vrea să plâng de fericit, / Că simt suflarea ta divină.)*.

Dragostea sa faţă de frumuseţile ţării este determinată de această explozie de viaţă: *Că pot să văd ce-ai plăsmuit!*, ca semn al harului divin. De aici lumina care îi inundă sufletul: *Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!*. Este semnul unei renaşteri interioare, care nu este doar a sufletului său, ci este semnul duhului naţional. De aceea poetul simte lacrimile acestei bucurii imense, inundându-i inima: *Mi-e inima de lacrimi plină* şi profunda legătură, pe care o are cu neamul său: *Că-n ea s-au îngropat mereu / Ai mei, şi-o să mă-ngrop şi eu!*. Această profundă unitate cu poporul, cu glia străbună îl determină să constate că, de fapt, poetul este un exponent al conştiinţei naţionale: *O mare e, dar mare lină*.

Prin analogie, poetul exprimă, în mod indirect, conceptele sale despre poet şi poezie. Poetul, ca şi Ceahlăul, este: *Un uriaş cu fruntea-n soare, / De pază ţării noastre pus*. Poezia este: *o taină călătoare*, care *Plutea-ntr-acest imens*

senin, este o exprimare a plenitudinii vieții: *Şi tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare*.

Strofa a doua este alcătuită din imagini vizuale şi auditive, în care se redă acest cântec al vieții: *„Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete, / Când saltă largul lor vestmânt”*.

Garabet Ibrăileanu definea astfel locul aparte, deținut de poezia *Vara,* în creația lui George Coşbuc: *...e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viață şi în moarte*. Poetul este lumina conştiinței, iar poezia este lumina emanată de această conştiință: *Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!*

b) Poezia *Vara* are trei părți concentrate în trei strofe.

Prima ne dă o imagine a planului profund, general, al unui tablou care sintetizează plaiul românesc.

A doua ne prezintă, în prim-plan, o horă cu flăcăi şi fete, care cântă o doină, în timp ce mieii şi graurii îi însoțesc în jocul lor.

A treia strofă este cea mai lirică şi cuprinde mesajul, adică exprimarea dragostei față de țară a poetului.

Imaginea Ceahlăului, în jurul căruia se concentrează prima strofă, are ca model o posibilă legendă în care, ca şi în legendele despre Munții Caraiman, Buteanu, Căliman, Ceahlăul este un uriaş împietrit: *Un uriaş cu fruntea-n soare, / De pază țării noastre pus*. Imaginea este construită pe conceptul de armonie şi echilibru, conținut în imaginea unui nor, care stă în echilibru: *Plutea-ntr-acest imens senin /.../ Şi tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare.* Păsările exprimă armonia, iar norul sugerează echilibrul. Transfigurarea realității este determinată de intensitatea sentimentului de dragoste față de țară: *Privirile de farmec bete*, dar şi de corespondența acestui sentiment, pe care-l găseşte în elementele naturii: *Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete*. Acest sentiment este comunicat parcă de grupul de flăcăi şi fete: *În lan erau feciori şi fete, / Şi ei cântau o doină-n cor. / Juca viața-n ochii lor...* .

Amplificarea sentimentului de dragoste față de natura patriei determină transformarea lui într-o admirație față de natura, văzută ca o zână, în care se-ntrupează țara: *Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină / Cu umblet drag, cu chip iubit!* Natura devine astfel, ca şi la Eminescu, ca şi la poetul *Mioriței,* o imagine a Fecioarei lumii, a iubirii. De aceea, poetul trăieşte sentimentul de bucurie: *Aş vrea să plâng de fericit.*

Cele trei părți aduc parcă cele trei dimensiuni, care corespund unor unghiuri, de unde este privită imaginea țării. Dimensiunea verticală este sugerată de imaginea Ceahlăului, care este proiectat pe imensitatea albastră a cerului. Se sugerează zborul spre înalt, spre purificare. Dimensiunea orizontală este aceea a vieții, a jocului, a mişcării. Dimensiunea spre interior, spre profunzime, spre sufletul neamului, cu care poetul vrea să se identifice prin pierderea eului, a conştiinței individuale şi să devină un exponent al conştiinței naționale, formează, de fapt, ideea celei de a treia strofe.

Poezia este, astfel, un mesaj al lumii luminii, după care Marea Trecere devine din mit o realitate. Deşi George Coşbuc realizează un pastel romantic,

totuşi dimensiunea clasică este prezentă prin conceptul de armonie şi echilibru, prin conceptele de *mimesis* şi *catharsis*, prin mesajul moral, creştin şi național. George Coşbuc se afirmă, astfel, un continuator al poeziei de specific național, care începe cu Vasile Alecsandri şi continuă cu Mihail Eminescu, iar după George Coşbuc, vor urma Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu şi alții, care vor adăuga noi dimensiuni acestui specific național.

c) Poezia *Vara* poate fi interpretată şi ca un imn, închinat vetrei străbune. De aceea criticul G.Ibrăileanu afirma: *Vara este poezia cea mai lirică din toată opera lui Coşbuc, şi cea mai frumoasă*. O poezie, cu cât este mai lirică, cu atât este mai poetică. G.Coşbuc dă dovadă de maturitate artistică şi de profunzime. Poezia are trei registre.

În prima strofă, avem o imagine marcată a naturii, care ne sensibilizează în mod indirect.

În strofa a doua, lirismul se întrupează prin doina cântată în cor de flăcăi şi fete, prin delicatețea şi candoarea mieilor albi, prin zborul graurilor suri.

În strofa a treia, lirismul este exprimat direct, ca o explozie în interior, ca o descoperire a Marelui Adevăr că viața are un sens atunci când prin iubire se rup cătuşele egoismului.

Treptele imnului *Vara* sunt date de sentimentul de admirație, creat de imaginea *sălbatică splendoare*, în care Ceahlăul este asemănat cu *Un uriaş cu fruntea-n soare*. În strofa a doua, sentimentul de bucurie inundă sufletul poetului. De aceea *Privirile de farmec bete* sunt aduse în planul realității, spre a contempla şi compara, nu întâmplător, jocul spicelor de grâu cu jocul fetelor şi flăcăilor. Sentimentul de iubire este cel care rupe cătuşele lirismului şi acesta inundă calm, cu lumina sa pornită din inima poetului, inima cititorului *(Mi-e inima de lacrimi plină)*.

Pentru această atmosferă senină, pentru felul în care exaltă frumusețea vieții de la țară, G.Coşbuc a fost comparat cu poetul latin Virgilius, fiindcă, în *Bucolicele* sale, cânta, acum două mii de ani, frumusețea peisajului italic. Având afinități cu Virgilius şi cu Dante Alighieri, George Coşbuc nu numai că i-a tradus în limba română, dar influența lor se resimte în structura acestui imn. Aşa cum Dante Alighieri pătrundea în Infern, coborând prin pământ, trecea prin Purgatoriu şi se înălța la Empireu, prin iubire, tot aşa George Coşbuc găseşte drumul spre lumină, spre Dumnezeu, prin interior.

Spre deosebire de Mihail Eminescu, care, în elegia *Mai am un singur dor,* aducea un sentiment de melancolie şi tristețe, determinat de gândul morții, George Coşbuc aduce bucuria şi iubirea, care sunt alte modalități de exprimare a conceptului fundamental despre lume şi viață al poporului român, adică a conceptului de armonie şi echilibru. Deşi profund original, George Coşbuc îl continuă pe Mihail Eminescu, îmbogățind cu noi valori spiritualitatea românească.

d) Poezia *Vara* poate fi interpretată ca o idilă concentrată, în care „Taina călătoare”, sugerată de norul, care pluteşte în preajma Ceahlăului, este armonia şi echilibrul, ca lege a creației şi a Universului, generată de iubire. Ea are forma luminii, a cântecului, a doinei, a inimii pline de lacrimile bucuriei vieții. De aceea,

versul *Plutea-ntr-acest imens senin*, în care cele patru accente principale determină scandarea lui, ca în poezia antică, vădeşte influenţa poeziei antice atât în formă, cât şi în conţinut. Expresia *sălbatică splendoare* sugerează, cu mijloacele poetice simboliste, caracterul peisajului montan.

Sentimentul naturii, exprimat pregnant în strofa întâi, sugerează în strofa a doua o idilă, adică o împletire cu sentimentul iubirii, pe care-l cântă feciorii şi fetele: *Ca-n horă dup-un vesel cânt.*

În strofa a treia, imaginea naturii, care devine o iubită ideală, adică *Mândra crăiasă / A lumii mireasă,* sugerează nunta cosmică din *Mioriţa*, motivul comuniunii dintre om şi natură, actul unirii spiritului, ca principiu masculin (poetul), şi natura, ca principiu feminin. George Coşbuc, ca şi Mihail Eminescu, intuieşte legătura structurală dintre natură şi femeie, dintre viaţă şi moarte. Actul creaţiei arată cât de complex este sufletul omenesc în general şi al lui George Coşbuc în special. De aici, profundele intuiţii, care par o elaborare meditată a sensurilor, a expresiilor, a metaforelor şi simbolurilor în economia clasică a textului. Idealizarea realităţii este exprimată direct în versurile: *Privirile de farmec bete / Mi le-am întors către pământ* şi completată de emoţiile muzicale: *vesel cânt, cântau o doină-n cor, Juca viaţa-n ochii lor.*

Motivul comuniunii cu natura, cu ţara, cu neamul devine o religie, care sugerează iubirea creştină. Natura devine Pământul-Mumă, în care poetul se reintegrează, se reîntoarce, trăieşte mitul Marea Trecere spre deosebire de Mihail Eminescu, la care, prin extindere, eul poetului ar voi să încorporeze în sine Universul, ca în filosofia indiană. Dacă la Eminescu natura este vioara, prin care eul poetului, ca un arcuş, face să răsară melodia, propria emoţie, la George Coşbuc avem o altă înţelegere luminoasă, a smeritei ascultări a voinţei divine, când spune: *Căci pământ eşti şi în pământ te vei întoarce*.

e) Stilul lui G.Coşbuc este afectiv, nuanţat, echilibrat, sensibil, colorat cu metafore şi simboluri, epitete şi comparaţii, cu imagini vizuale şi auditive. Epitetele sunt cromatice: *zări albastre, blonde plete, mieii albi, grauri suri*, sau încărcate de semnificaţii: *sălbatică splendoare, taină călătoare, cântece ciripitoare, vesel cânt, mare lină, umblet drag, chip iubit*, au, deci, o funcţionalitate poetică. Metaforele dau o profundă valoare textului. Astfel, suflarea divină a naturii devine *o mare lină*, în care s-au îngropat străbunii, neamul. Această *suflare divină* este *o lumină*, care transformă moartea într-o renaştere spirituală, într-o înviere, în eternitate. Ea este *acest imens senin*, în care pluteşte norul *ca o taină călătoare*, sugerând parcă locul unde se găseşte eul poetului. Tot astfel comparaţia *Iar spicele jucau în vânt, / Ca-n horă dup-un vesel cânt / Copilele cu blonde plete* este construită pe motivul comuniunii dintre om şi natură, aşa cum sunt toate metaforele din balada *Mioriţa.*

Acelaşi model îl găsim în compararea naturii cu o fecioară *(Naturo, tu! Ca o virgină),* precum şi în compararea Ceahlăului cu un uriaş *(Un uriaş cu fruntea-n soare)*.

Metonimiile se împletesc cu subtile personificări. Astfel, unele metonimii au la bază substituţia cauză–efect: *Şi n-avea aripi să mai zboare!, Juca viaţa-n ochii lor, Mi-e inima de lacrimi plină, E totul cald, că e lumină!*

Personificările vizează analogii între om şi natură: *Şi vântul le juca prin plete*, iar *spicele jucau în vânt*. Simbolurile, Ceahlăul „soare”, îşi transferă o parte din sensuri. Ceahlăul, care are fruntea în soare, sugerează imaginea lui Făt-Frumos, a mitului Sfântul Soare, asociind subtil o corespondență cu eul poetic, spiritual, principiul masculin, care se încorporează, în timp ce natura, văzută ca o fecioară, asociază principiul feminin, adică pe Ileana Cosânzeana.

Câteva subtile hiperbole întregesc acest tablou al mijloacelor artistice, utilizate de George Coşbuc, şi dau textului o imagine deosebită: *Şi tot văzduhul era plin / De cântece ciripitoare, Departe-n zări albastre dus*.

Mitizarea, simbolizarea, armonia, accentuarea, iluminarea ne dezvăluie o personalitate creatoare, care se exprimă deplin prin poezia *Vara,* fiindcă George Coşbuc atinge o înaltă măiestrie artistică de nivel inventiv.

8. *Paşa Hassan*

a) Balada *Paşa Hassan* a fost scrisă în 1885 şi publicată în revista *Vatra*, în 1894. Ea a fost mai apoi inclusă în volumul *Cântece de vitejie.* În această baladă, George Coşbuc surprinde un episod din bătălia de la Călugăreni din 1595. El mărturiseşte că s-a inspirat dintr-o cronică, care era atribuită lui Constantin Căpitanul şi publicată de Nicolae Bălcescu, în *Magazin istoric pentru Dacia* (1845), cu titlul *Istoriile domnilor Țării Româneşti:*

... Hasan-paşa cu Mihnea vodă venea pen pădure să lovească oastea lui Mihai vodă pe denapoi, cărora, prinzându-le de veste, s-au pornit însuşi cu sabia a mână şi vitejii lui după dânsul, au intrat ca lupii în oi, şi când de când era să ajungă pe Hasan-paşa să-l taie cu mâna lui, însă au scăpat...

Balada are deci un caracter realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea istorică. **Tema** o formează lupta pentru apărarea ființei naționale, iar **ideea** este că afirmarea conştiinței naționale, dragostea fierbinte față de țară a eroilor români s-au exprimat prin nenumărate acte de vitejie. **Subiectul** redă momentul când Paşa Hassan, însoțit de pretendentul la tron, Mihnea Turcitul (care a fost de două ori domn în Țara Românească (1577–1583 şi 1585–1591), încearcă să-l lovească pe la spate pe Mihai Viteazul. Voievodul însă sesizează tentativa şi conduce el însuşi grupul de ostaşi, care zdrobeşte detaşamentul condus de Hassan-paşa.

Vitejia lui Mihai Viteazul şi strategia aplicată la Călugăreni au făcut posibilă victoria micii lui armate. Nicolae Bălcescu, în *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul,* aprecia cam de zece ori mai mare armata turcă. Dar mlaştinile şi drumul îngust nu permiteau armatei turceşti să se desfăşoare. Acest lucru este redat în baladă prin versurile: *Turcimea-nvrăjbită se rupe de-olaltă / Şi cade-n mocirlă, un val după val.* Chiar Sinan Paşa, care obținuse atâtea victorii, cade de pe pod în mlaştină, încercând să oprească armata turcă, fiindcă voia să se retragă: *Iar fulgerul Sinan, izbit de pe cal, / Se-nchină prin baltă.*

George Coşbuc utilizează chiar imagini din textul cronicii: *Şi intră-n urdie ca lupu-ntre oi, / Şi-o frânge degrabă şi-o bate'napoi / Şi-o vântură toată.* El realizează o poezie de profund specific național, preluând mituri, tradiții, obiceiuri, imagini, motive din viața poporului român, dar şi din istoria națională.

b) Balada *Paşa Hassan* are un profund caracter romantic, fiindcă propune un erou excepțional, Mihai Viteazul, în împrejurările excepționale ale luptei de la Călugăreni. Pentru a sublinia excepționalitatea eroului, el pune în contrast romantic pe unul din conducătorii armatei turceşti, Paşa Hassan, care fuge şi evită lupta.

Tema este de asemenea privită într-o lumină romantică, adică avem exaltarea trecutului glorios, dar în acelaşi timp tema, subiectul, eroii sunt structurați pe sentimente bine exprimate. Mihai Viteazul îşi exprimă dragostea față de țară, iar Paşa Hassan sentimentul de frică. Această frică duce la exagerarea, prin hiperbole, a imaginii lui Mihai Viteazul: *Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte.* Panica de care este cuprins Paşa Hassan ne este comunicată prin comportamentul său: *Dar paşa mai tare zoreşte: / Cu scările-n coapse fugaru-şi loveşte / Şi gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi; / Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi / El zboară şoimeşte.* Frica, spaima au parcă o ascensiune, fiindcă el *Aleargă de groaza pieirii bătut, / Mănâncă pământul.* În momentul când Paşa Hassan ajunge aproape de tabără şi-i dau ajutor spahiii, îi *dârdâie dinții,* e *galben pierit* şi apoi zace *de spaimă o lună.* Este spaima, ce o simte cel care ştie că, pentru faptele lui cele rele, va fi pedepsit nu numai cu moartea. De aceea *el fuge nebun, / Că-n gheară de fiară şi-n gură de tun / Mai dulce-i pieirea.* Mihai pare un arhanghel *cu fulgeru-n mână, Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,* când alungă pe cei răi, cuprinşi de *o groază nebună.*

Acest refugiu în trecutul istoric este tot romantic, fiindcă în celelalte poezii din *Cântece de vitejie* el arată, cu mijloace realiste, eroismul ostaşilor români din Războiul de Independență. Din această cauză, spre deosebire de Mihail Eminescu, care, în *Scrisoarea III,* critica prezentul decăzut, G. Coşbuc nu introduce elemente de critică socială sau aluzii la societatea contemporană. El îl continuă pe Mihail Eminescu în realizarea unei poezii de profund specific național, inspirată din istoria atât de eroică a poporului român.

c) Stilul lui George Coşbuc se caracterizează prin oralitate, simplitate, expresivitate, prin versificația, care preia modele populare, prin acuratețea imaginilor.

Oralitatea rezultă din folosirea dialogului: – *Stăi, paşă, o vorbă de-aproape să-ți spun,* dar şi din expresii ale limbii vorbite: *Nu ştie de-i vis, ori aieve-i; Şi-i dârdâie dinții, şi-i galben-pierit!.*

Expresivitatea este cultivată prin utilizarea unor cuvinte, care să dea culoarea epocii: *ienicerii, spahiii, paşă, beii, Alah, urdie, ghiaurul,* dar mai ales prin bogăția mijloacelor de stil folosite. Epitetele au o deosebită putere de sugestie: *sălbatecul vodă, groază nebună, barba vâlvoi, zboară şoimeşte, gigantică... cupolă.*

Avem un mare număr de metafore, care creează imagini: *negru-pământ, tăriile plevei, ochii de sânge, gură de tun, gheară de fiară, vine furtună.*

Ele se împletesc cu un torent de metonimii şi hiperbole, care dau textului profunzime şi dinamism: *Aleargă de groaza pieirii bătut, / Mănâncă pământul.; Îşi rupe cu mâna vestmântul / Că-n largile-i haine se-mpiedică vântul.*

Hiperbolele au rolul de a-i comunica cititorului intensitatea sentimentului de spaimă, pe care-l trăieşte Paşa Hassan: *Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte.*

Efectul acestor mijloace stilistice este susținut prin aliterații: *zalele-i zuruie crunte', Şi-i dârdâie dinții', spahiii... se-ndeasă... / Să-i dee scăpare,* prin rimele rare şi compuse: *aieve-i – Sucevei, Mihai – cai*, prin rimele variate: *poruncă – aruncă, de-olaltă – saltă*, prin repetiții: *val după val.*

Modelul strofelor este preluat din baladele populare cu şase versuri, dintre care ultimul este mai scurt.

Textul are şi note de ironie, ca atunci când subliniază dificultățile, pe care le întâmpină generalii turci în fața lui Mihai Viteazul: *Iar fulgerul Sinan, izbit de pe cal, / Se-nchină prin baltă'.; Şi-n ceasul acela Hassan a jurat / Să zacă de spaimă o lună.*

Mesajul patriotic al textului este bine exprimat şi toate mijloacele de stil, ideile, imaginile au în structura lor intimă acest sentiment al dragostei de țară.

9. *Moartea lui Gelu*

a) *Moartea lui Gelu* este o baladă, care are ca temă lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale. În cartea sa *Cuibul invaziilor,* Mihail Sadoveanu se ocupă de aceste popoare sălbatice din munții Altai, Himalaya, din jurul podişului Gobi, fiindcă acolo sunt locurile de unde Lucifer conduce, prin ucenicii săi, procesul de distrugere a lumii în general, a creştinismului în special prin calamități, războaie, revoluții, secte. De aceea tătarii conduşi de Gingis Han, hunii conduşi de Attila, ungurii conduşi de şamani (vrăjitori), masonii conduşi de inițiați, japonezii şi indienii conduşi de demonii zei, budiştii conduşi de Buda nu sunt decât popoarele căzute în stăpânirea demonilor, ca şi egiptenii, grecii, romanii, evreii când se închinau la zei.

Ungurii vin în vremea hunilor şi se aşază între Volga şi Ural, apoi între Don şi Nipru (anul 830), apoi dincolo de Bug (anul 889). Este consemnat de doi cronicari bizantini faptul că, aflat în misiune la hazari, Chiril este înconjurat de unguri. Peste douăzeci de ani, un conducător maghiar l-a chemat pe Sfântul Metodiu şi-l roagă să-l pomenească în rugăciune. Alungați de pecenegi şi cumani, ungurii ajung în bazinul Tisei, unde sunt bătuți de împăratul Otto cel Mare (955). De aceea ei sunt siliți să caute aliați în resturile armatei hunilor lui Attila. În anul 935, patriarhul Teofilact al Constantinopolului îl hirotoneşte pe Ierotei, episcop al ungurilor, ca semn că începuse creştinarea lor ca ortodocşi.

De aceea cele două fiice ale lui Gyula, Carolda şi Garalta, erau ortodoxe. Garalta se va căsători cu Geyza, un principe maghiar, şi fiul lor Ştefan îi va creştina pe unguri, fiind numit Ştefan cel Sfânt (997–1038). Acesta, pentru a obține coroana de rege (1001), trimisă de papa, şi pentru a obține sprijinul militar, se aliază cu biserica din Apus. Schimbarea valorilor creştine i-a înrăit pe nobilii unguri şi, îndrumați de iezuiți, atacă pe neaşteptate, cu viclenie, pe principii români Menumorut – voievodul Bihariei (Crişana), Vlad – voievodul Banatului, Gelu – voievodul Transilvaniei, sprijiniți de cavalerii teutoni. Gelu este surprins de atacul neaşteptat al ungurilor, se retrage în cetatea Dobâca, unde a

fost prins şi ucis. Penetrarea ungurilor în Transilvania s-a făcut timp de trei secole, prin lupte, şi ajutați de secui (SIKI în turcă înseamnă nobil), care sunt o populație turcomană, folosită de unguri în scopurile lor agresive.

Treptat, ungurii le fură românilor cele mai bune pământuri, le distrug bisericile, le ard satele, iar la 1700, sub presiunea iezuită, organizează falsa biserică greco-catolică, silindu-i pe români să treacă sub conducerea bisericii din Apus. De aici o serie de mucenici ca ierarhii Ilie Iorest, Sava Brancovici, Sofronie de la Cioara, Iosif de la Partos, Oprea Miclăuş, Visarion Sarai, de aici luptele de la Bobâlna, răscoalele conduse de Horia, Cloşca şi Crişan, de Avram Iancu împotriva ungurilor, secuilor şi germanilor în Transilvania, uniți prin tratatul *Unio trium nationum* (1437).

b) *Moartea lui Gelu* este o baladă romantică, fiindcă avem un erou excepțional în împrejurări excepționale. Avem o evaziune în trecutul istoric şi o exaltare a trecutului glorios, o comuniune dintre om şi natură, ca trăsături ale esteticii romantice. Gelu este o imagine a poporului român, silit să țină piept valurilor barbare, să ducă o cruce de mucenic a lumii creştine: *Răzleț din oştirea bătută, / Fugind pe câmpia tăcută, / Căzu de pe cal, de durere, / Pe marginea apei. / Şi piere. / Din rană şi-ar smulge săgeata / Şi n-are putere.*

Moartea eroului înseamnă o noapte istorică adusă de valul satanic al tâlharilor: *Pierdut-a şi oaste şi țară. / E noapte-n văzduhuri; şi rară / E zbaterea apei, când valul / Atinge cu aripa-i malul – / Iar Gelu, prin noapte, stând singur, / Vorbeşte cu calul.*

Ca şi în balada populară *Toma Alimoş,* calul rămâne singurul său prieten în cea mai grea cumpănă a vieții: – *Vai, murgule, jalea mă curmă! / Mă lupt cu durerea din urmă, / Căci ranele-mi sapă mormântul. / Degeaba împrăştii tu vântul / Din coamă, piciorul tău scurmă / Degeaba pământul*. Motivul comuniunii dintre om şi natură este prezent prin dialogul dintre Gelu şi calul său, dar şi prin celelalte elemente ale naturii: *Vino, stăpâne! Vezi picură ranele tale / Şi neguri se-nalță din vale, / E noapte, şi ziua de mâne / Ne-ajunge pe cale!*. Ca şi în balada *Miorița,* Gelu îi transmite calului său testamentul, ultimele dorințe: *De-acuma tu... cât va cuprinde / Mantaua, deasupra-mi o-ntinde / Şi-apoi cu picioarele-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Şi-n urmă cu dinții mă prinde / Şi-aruncă-mă-n groapă*.

Mitul Marea Trecere este sugerat de *apa morților,* hotarul care desparte lumea aceasta de cea veşnică: *Jelească-mă apele Cernii! / Să-mi bubuie crivățul iernii, / Ca-n taberi al cailor tropot; / Iar veşnicul apelor şopot / Să-mi pară ca-n ceasul vecernii, / O rugă de clopot.*

Mesajul poeziei îl constituie ideea renaşterii conştiinței naționale, a reluării luptei pentru apărarea ființei naționale, pe care poetul le reprezintă, aşa cum o afirma în poezia *Poetul: Şi poate, sosi-va o vreme, / Când munții vor fierbe, vor geme / Cu hohote mamele-n praguri, / Vor trece bărbații-n şiraguri / Când bucium suna-va să cheme / Pe tineri sub steaguri.*

Atunci Gelu, ca toți eroii, care şi-au dat viața pentru apărarea țării, va ieşi din morminte şi va relua lupta pentru libertate împotriva duşmanilor țării: *Şi-armat voi*

ieşi eu afară, / Şi veseli vom trece noi iară / Prin suliţi şi foc înainte, / Să ţie potrivnicii minte / Că-s vii, când e vorba de ţară, / Şi morţii-n morminte!

Balada are dramatism, fiindcă Gelu ascultă vuietul năvălirii oştilor duşmane: *Iar Gelu, auzindu-i prin zare, / De spaimă şi groază tresare – / El moare! Şi cântă păgânii! – / N-au domn şi n-au ţară românii, / Şi-aduşii de vânturi în ţară / Sunt astăzi stăpânii!*

Gelu face un gest simbolic, în sensul că-şi smulge, cu ultimele puteri, săgeata din piept, o pune în arc şi trage-n duşmani: *„Şi Gelu le judecă toate: / Se 'nalţă proptindu-se-n coate / Şi-a calului glezn-o cuprinde, / Cu grabă el arcul şi-l prinde, / Şi-nvârte săgeata şi-o scoate /Din rană, şi-o-ntinde: / Şi vâjie slaba săgeată / Cu gemetul morţii deodată / – Arcaşii trec repezi în cale, / Şi-i vuiet şi-i chiot prin vale: / Ce cânt de-ngropare lui Gelu / Şi-oştirilor sale!"*

Imaginea morţii eroului, vegheat de calul său, este romantică şi vădeşte influenţa poeziei populare, unde Toma Alimoş spune aceleaşi cuvinte calului său: *Iar calul, vedenie mută, / Cu coama de vânturi bătută, / Sta-n noaptea cu neguri de pază / Lui Gelu; şi trist el aşază / Pe pieptul stăpânului capul / Şi astfel veghează*. Mitul călăreţului trac, pe care-l vom regăsi la Lucian Blaga, se împleteşte cu motivul comuniunii dintre om şi natură, fiindcă natura, pământul-mamă îşi plânge fiul: *Iar apa pe maluri se frânge / Şi cade pe spate şi plânge: Cu fierul potcoavei tu-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Şi-n urmă cu dinţii mă prinde / Şi-aruncă-mă-n groapă!*

c) Stilul baladei *Moartea lui Gelu* este caracterizat printr-o influenţă a poeziei populare atât în structura versurilor scurte de 7–8 silabe, prin forma strofelor de şase versuri, dintre care ultimul este scurt, cât mai ales prin faptul scă în structura interioară a figurilor de stil găsim motivul comuniunii dintre om şi natură, mitul Marea Trecere, mitul Sfânta Lună. De aici imaginile poetice, construite pe o interferenţă de metonimii, mituri, metafore, epitete, personificări. Astfel, în versurile: *Iar apa la maluri se frânge / Şi cade pe spate şi plânge"* avem efectul durerii morţii lui Gelu asupra naturii *„apa la maluri se frânge / Şi cade pe spate /,* deci două metonimii; avem o personificare în versurile: *Ecoul izbindu-se-n dealuri / De zece ori jalnic răspunde / Pustiilor maluri,* unde metonimiile exprimate prin verbele *răspunde* şi *izbindu-se-n dealuri* sunt interferate prin *jalnic răspunde* cu motivul comuniunii, ca mod de personificare a naturii. În versurile: *Tăcerea-mprăştiată s-adună / Şi-n neguri alunecă rece / O bolnavă lună* avem mitul Sfânta Lună, sugerată prin *bolnava lună*, o personificare, dar şi o metonimie, care arată efectul morţii lui Gelu (Făt-Frumos) asupra lunii (Ileana Cosânzeana).

Mitul Marea Trecere, împletit cu motivul comuniunii dintre om şi natură, îl găsim structurând metonimiile din versurile: *Mantaua deasupra-mi o-ntinde / Şi-apoi cu picioarele-mi sapă / Mormântul pe margini de apă, / Şi-n urmă cu dinţii mă prinde / Şi-aruncă-mă-n groapă,* fiindcă metafora *margini de apă* sugerează *apa morţilor*' – Marea Trecere, iar calul, prin metonimiile, exprimate de verbele *mă prinde*, *sapă*, *aruncă*, simbolizează natura, reintegrarea în *pământul mumă*, unde sunt vii, când e vorba de *ţară, Şi morţii-n morminte!*, de aceea munţii *vor fierbe, vor geme*, deci o trimitere la mitul Pământul-Mumă. La

fel comparația: *Ca un vânt,* asociată cu metonimia: *ce clăteşte Pădurea, când ploaia soseşte*, cu analogia *Aşa din adâncuri de zare / Un vuiet prin noapte răsare* şi metonomiile: *Iar vuietul vine, şi creşte, / Mai iute, mai tare* sugerează acest val al năvălitorilor, care *Răsar de pretutindeni, de pare / Că-i varsă pământul.*

Metaforele, construite de George Coşbuc, au putere expresivă, conturând un tablou romantic: *Iar calul, vedenie mută, / Cu coama de vânturi bătută, / Stă-n noaptea cu neguri de pază*. Din perspectiva creativității, poezia este de nivel productiv şi expresiv.

George Coşbuc – poet de specific naţional

1. George Coşbuc – poet al naturii şi iubirii

a) Natura – cadru pentru dezvoltarea sentimentului iubirii – *Vara, Noapte de vară, Păstorița*.

b) Motivul comuniunii dintre om şi natură – *Vara, Păstorița.*

c) Momente, atitudini şi sensuri ale dezvoltării sentimentului iubirii – *La oglindă, Rada, Pe lângă boi, Duşmancele, Numai una, Brâul Cosânzenei.*

d) Împlinirea sentimentului de iubire – *Nunta Zamfirei*.

2. Istoria – temă a poeziei lui George Coşbuc

a) Trecutul istoric – motiv pentru cultivarea patriotismului – *Paşa Hassan, Golia ticălosul*.

b) Războiul de Independență – motiv al creației lui George Coşbuc – *O scrisoare de la Muselim-Selo, Trei, Doamne, şi toți trei*.

c) Sentimentul patriotic – mesaj al poeziei lui George Coşbuc – *Poetul*.

3. George Coşbuc – poet militant social

a) Nedreptatea şi oprimarea – cauze ale revoltei sociale – *Ex ossibus ultor!*

b) Mesianismul social al tribunului poporului – *Noi vrem pământ!*

c) Identitatea poet–popor–patrie – idee poetică fundamentală a liricii naționale – *Poetul.*

d) Caracterul de specific național al poeziei sociale – *Doina.*

4. George Coşbuc – reprezentant al poeziei de specific național

a) Rolul lui Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu de a pune bazele poeziei de specific național.

b) Mihail Eminescu – poet al conştiinței naționale.

c) George Coşbuc – poet al datinii, tradițiilor, obiceiurilor.

d) Octavian Goga – poet al pătimirii noastre.

e) Lucian Blaga – reconstituirea vetrei mitice româneşti.

f) Ion Barbu – dimensiunea balcanică a specificului național.

Octavian Goga

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la Răşinari la 1 aprilie 1881 ca fiu al preotului Iosif Goga. Mama sa Aurelia Paraschiva învățase la şcoala ursulinelor din Sibiu şi ştia bine germana şi franceza. Publicase versuri în *Familia* lui Iosif Vulcan. Face şcoala primară din Răşinari iar liceul la Sibiu şi Braşov. Îşi va continua studiile la Universitatea din Budapesta. Tipăreşte în 1905 primul volum intitulat *Poezii*. Debutase la *Revista ilustrată* a lui Ioan Pop Reteganul şi colaborase la *Tribuna literară* din Sibiu şi în *Luceafărul*, revista pe care o scoate în 1902.

Vor mai apărea apoi volumele de versuri: *Ne cheamă pământul* (1909) şi *Din umbra zidurilor* (1916). Va fi secretar al Societății *Astra* şi va publica în revista *Țara noastră* a acestei societăți. Va traduce *Tragedia omului* (1934) a poetului maghiar Madach şi va publica piesa de teatru *Domnul notar* (1914). Va lupta pentru independența românilor şi va scrie această durere a poporului român în volumul *Cântece fără țară* (1916). Va fi membru al Academiei Române din 1920. Va mai publica piesa de teatru *Meşterul Manole* (1928), volumul de evocări *Precursori* (1930). Va avea şi o activitate politică, fiind pentru scurt timp chiar prim-ministru. Volumul de jurnalistică *Mustul care fierbe* reflectă calitatea sa de bun orator. Va muri în 1938, fiind îngropat la Ciucea, lângă Cluj, unde este o casă memorială.

2. *Rugăciune*

Poezia *Rugăciune* este o *ars poetica,* adică o mediație pe tema *poetul şi poezia,* iar ideea este că poetul trebuie să fie un luptător, un tribun al poporului, iar poezia o trâmbiță de alarmă.

Motivul poeziei îl formează lupta pentru dreptate socială şi libertate națională a românilor din Transilvania. Este un motiv care tratează un acut conflict social şi național.

Tema, eroii, conflictul universului poetic, creat de Octavian Goga, sunt, de fapt, satul şi țăranul român din Transilvania, angajați într-o continuă luptă pentru salvarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale împotriva Imperiului Austro-Ungar.

Caracterul militant al poeziei lui Octavian Goga derivă din faptul că el nu se mulțumeşte să critice aspectele sociale contemporane, ci el transformă poezia într-o armă de luptă politică, devenind un rapsod mesianic al pătimirii poporului român din Transilvania. El ascunde această armă politică sub formă de

rugăciune, pentru a înşela vicleana cenzură a Imperiului Austro-Ungar şi pentru a-i da o profundă originalitate.

Scientismul, adică modelul *noetic* sau caracterul filosofic al poeziei lui Octavian Goga, ca dimensiune a realismului, este exprimat prin legile, principiile, conceptele, reprezentările, simbolurile, miturile, raporturile încorporate în text. Legea armoniei şi echilibrului, ca lege fundamentală a creației *(Şi legea farmecelor firii)*, este sugerată de simbolurile *cântecul* şi *lumina*, legea conexiunii universale, dar şi conceptul de lume ca univers al afectului prin antinomia iubire–ură *(Tăria urii şi-a iubirii)*. Iubirea este legea, prin care se realizează tot sistemul legic, toată creația *(Şi zvonul firii-ndrăgostite)*, deci şi legea înțelegerii (insight): *Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite* sau legea sublimării, sugerată prin simbolul lacrima: *Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele*. Conceptul de corespondență dintre microcosmos *(lacrimile mele)* şi macrocosmos *(jalea unei lumi)* este punctul de generare al elementelor simboliste, aşa cum armonia şi echilibrul generează dimensiunea clasică, iar conceptul de lume, ca univers al afectului, generează dimensiunea romantică.

Dimensiunea clasică a programului estetic al lui Octavian Goga o găsim exprimată prin caracterul general-uman al eroilor *(De mult gem umiliții-n umbră)* în împrejurări general-umane *(jalea unei lumi)*. Caracterul moralizator devine mesajul militant al poeziei *(Încheagă-şi glasul de aramă*: / *Cântarea pătimirii noastre.*). Poetul, ca personaj ideal în împrejurări ideale, este rugătorul, fiindcă el, ca şi profetul sau preotul, stabileşte un nou raport între Dumnezeu şi sufletul neamului său: *Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frânge, / Şi de durerea altor inimi / Învață-mă pe mine-a plânge*. Prin el acționează această lege a armoniei şi echilibrului, care generează lumea, dar şi universul poetic: *Dă-mi cântecul şi dă-mi lumina / Şi zvonul firii-ndrăgostite*, / *Dă-mi viforul în care urlă / Şi gem robiile de veacuri*.

Dimensiunea romantică este exprimată prin tema, eroii, conflictul poeziei, fiindcă au o structură afectivă. În text găsim exprimate sentimentele de iubire şi ură *(Tăria urii şi-a iubirii)*, durerea *(Şi de durerea altor inimi)*, jalea *(jalea unei lumi)*, dorul *(Atâtor doruri fără leacuri)*, revolta *(Dă-mi viforul în care urlă / Şi gem robiile de veacuri)*, dragostea față de țară *(Cântarea pătimirii noastre)*. Motivul comuniunii dintre om şi natură, din poezia populară, îl regăsim în versuri ca: *În smalț de fulgere albastre*, *În suflet seamănă-mi furtună*. Metaforele au o structură afectivă romantică: *doruri fără leacuri*, ca şi metonimiile sau personificările: *Ci jalea unei lumi, Părinte, / Să plângă-n lacrimile mele.*

Conceptul de corespondență dintre microcosmos şi macrocosmos, prezent în aceste versuri, asociază apartenența la estetica simbolistă. Astfel, simbolul *viforului* asociază furtunile sociale, dar şi intensitatea, efectul durerii unui *neam* în sufletul poetului. El, poetul, ca reprezentant al conştiinței naționale, bea din izvorul credinței: *Cum vor să-mi tulbure izvorul / Din care sufletul s-adapă*. Cosmicizarea, ca trăsătură a esteticii simboliste, o găsim prezentă prin versuri ca: *Dă-i raza soarelui de vară / Pleoapei mele ostenite*. Simbolurile lui Goga sugerează ca-n estetica simbolistă. Astfel *cântecul* şi *lumina* redau armonia, dar şi *zvonul firii-ndrăgostite,* adică Legea Iubirii, în timp ce lacrimile poetului ne comunică *durerea unei lumi*, iar metafora *negură* istoria: *Şi-n negură se-mbracă zarea*, *cărarea* reprezintă destinul:

Părinte-orânduie-mi cărarea! Sinteza estetică, realizată de Octavian Goga, împleteşte într-un tot clasicismul, romantismul, realismul şi simbolismul.

3. *Oltul*

Elegia *Oltul* exprimă sentimentul de durere determinat de crunta asuprire națională a românilor din Transilvania de către Imperiul Austro-Ungar. Dragostea de țară, de poporul român este mesajul poeziei, precum şi speranța într-o vreme a dreptăților sociale, a adevărului şi a alungării din Transilvania a tâlharilor.

Textul este construit pe motivul comuniunii dintre om şi natură. Oltul devine, în acest context, nu numai o exprimare a mitului Sfintele Ape, ci şi o metonimie a conştiinței naționale, aşa cum joacă acest rol Dunărea, în poezia *Revedere* de Mihail Eminescu. De aceea Oltul devine o făptură antropomorfă, care are mai multe ipostaze: frate *(Tu, frate plânsetelor noastre)*, bătrânul *(Bătrâne Olt, moşnege)*, haiduc *(Erai şi tu haiduc)*, călătorul *(Drumeț, bătut de gânduri multe)*, părinte *(Când la strigarea ta de tată)*, mare meşter *(Iar tu, frăține, mare meşter)*, robul *(Te-a-ncins cu lanțuri împăratul)*, răzbunătorul *(Tu, Oltule, să ne răzbuni!)*. Ele sugerează condiția de actant.

Amprenta psihică a autorului se conturează, pe planul noetic, prin legi, concepte, principii, reprezentări, simboluri, categorii şi raporturi. Sunt prezente în text legea armoniei şi echilibrului *(În cetățuia ta de apă / Dorm cântecele noastre toate)*, legea iubirii, ca esență a creştinismului, atacată prin odioasele prigoniri asupra ortodocşilor şi transformarea lor în mucenici, de către catolici *(Să sfarme sfânta noastră lege)*, legea sublimării *(Zdrobită-n praf, murea arama)*, legea conexiunii în forma comuniunii om–natură *(Iar tu, frăține, mare meşter, Tu, frate plânsetelor noastre)*. Sunt prezente principiile apa *(În cetățuia ta de apă)*, pământul *(Țărâna trupurilor noastre),* cu sensul de a sugera ființa şi conştiința națională.

Structura conceptuală dă densitate textului. Astfel, conceptul de lume, ca univers social-uman, ca esență a programului estetic al realismului, îl găsim în expresiile: *Oştiri cu coifuri de aramă, Te-a-ncins cu lanțuri împăratul*. Conceptul de corespondență *(Şi codrul chiotea, viteazul)* se împleteşte cu cel de lume ca mit: *Feciorii mândrei Cosânzene*, cel de *fortuna labilis*: *Slăvite fărmituri a vremii*, de *panta rhei*: *Nu duce valul, călătorul…*, de conştiință națională: *Înstrăinatul nost' tezaur*.

Poezia este, în esență, construită pe programul estetic al realismului, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul au un caracter social *(Tu, frate plânsetelor noastre / Şi răzvrătirii noastre frate, / Urlai țăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoşate.)*.

Caracterul critic, ca trăsătură a realismului, este transformat în mânie, ca în versurile enunțate, sau în durere: *Durerea unui neam ce-aşteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare.*

Dimensiunea romantică este reprezentată de caracterul excepțional al eroului principal, Oltul, personaj simbolic al conştiinței naționale (*haiduc*, *moşnege*, *frate*, *tovarăş*, *tată*, *drumeț*, *răzbunător*), cât şi de faptul că tema, eroii, conflictul, mesajul au o puternică încărcătură afectivă: *Urlai țăriilor amarul / Mâniei tale-nfricoşate*. Este romantică şi sugerarea mitului popular: *Feciorii mândrei Cosânzene*, fiindcă arată cine sunt, de fapt, cei care au această bogată viață spirituală şi afectivă, cei care au dor *(Din fluier povestindu-şi dorul)*, bucurie *(Şi veselia deopotrivă...)*, jale *(tăinuita jale)*, dragoste *(Îți sărutăm unda căruntă)*, durere *(Durerea unui neam)*, patriotism

(Zdrobită-n praf, murea arama, / Şi codrul chiotea, viteazul). Imaginarul antropomorf sugerează comuniunea dintre om şi natură *(trupuri, buză, grumaz, feciorii)*. Metaforele au un caracter de unicat: *cetăţuia ta de apă*, *unda căruntă*, *scump nisip*, *înstrăinatul nost' tezaur*. Metonimiile dau densitate textului: *Să verşi păgân potop de apă*, *Zdrobită-n praf, murea arama*, *Te-a-ncins cu lanţuri împăratul*, *Urlai ţăriilor amarul*. Oltul devine o imagine a conştiinţei naţionale, iar valoarea simbolului este de arhetip.

Stilul lui Octavian Goga se caracterizează prin oralitate, mitizare, simbolizare, transfigurare; este afectiv şi profund patriotic.

4. *Noi*

Elegia *Noi* are acelaşi sentiment de durere determinat de odioasa asuprire a românilor din Transilvania de către Imperiul Austro-Ungar. Identuitatea dintre poet – popor şi patrie este exprimată prin pronumele personal *noi* care dă titlul poeziei şi este de fapt mesajul.

Poezia este o meditaţie, în acelaşi timp, pe tema *fortuna labilis,* dar şi pe tema poetul şi poezia. Poetul este un exponent al conştiinţei naţionale, iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe, aşa cum o afirmă Octavian Goga în *Rugăciune.*

Motivul comuniunii dintre om şi natură stă la baza unui transfer metonimic, în sensul că jalea unei lumi nu înseamnă doar durerea unui neam, ci şi a întregii naturi: *La noi de jale povestesc / A codrilor desişuri, / Şi jale duce Murăşul, / Şi duc tustrele Crişuri*. Durerea naturii se suprapune cu jalea românilor de a-şi vedea ţara cotropită de hoardele barbare: *La noi nevestele plângând / Sporesc pe fus fuiorul, / Şi-mbrăţişându-şi jalea plâng / Şi tata,şi feciorul*.

Poetul este un exponent al neamului său, de aceea poezia trebuie să fie o emanaţie a dragostei faţă de ţară, exprimată prin durere: *Căci cântecele noastre plâng / În ochii tuturora.*

Acelaşi transfer, pe baza motivului comuniunii dintre om şi natură, duce la delicata exprimare a sentimentului de jale, prin imagini, pline de romantism: *Doar roua de pe trandafiri / E lacrimi de-ale noastre*. Tot jalea duce la crearea de sugestive hiperbole şi simboluri: *Iar codrii ce-nfrăţiţi cu noi / Îşi înfioară sânul / Spun că din lacrimi e-mpletit / Şi Oltul, nost' bătrânul... .*

Visul libertăţii naţionale şi al dreptăţii sociale, împlinit la 1 Decembrie 1918 prin zdrobirea coaliţiei austro-ungare, era la vremea anului 1905, când a apărut volumul *Poezii,* încă nerealizat: *Din vremi uitate, de demult, / Gemând de grele patimi, / Deşertăciunea unui vis / Noi o stropim cu lacrimi...* .

Această jale, această suferinţă îndelungată, răbdată de-a lungul a şase secole de românii din Transilvania, este pusă în contrast cu frumuseţea ţării: *La noi sunt codri verzi de brad / Şi câmpuri de mătasă; / La noi atâţia fluturi sunt, / Şi-atâta jale-n casă*. Jalea devine o coordonată a universului poetic, realizat de Octavian Goga, o dimensiune a destinului nostru naţional creştin ortodox, aşa cum o va spune poetul în poezia *Plugarii: Sfinţiţi cu roua suferinţii / Ţărâna plaiurilor noastre!*, fiindcă ortodocşii sunt loviţi de toţi cei ce se duc în iad, de toţi duşmanii lui Dumnezeu.

Stilul lui Octavian Goga împrumută trăsături ale stilului poeziei populare ca: oralitatea, claritatea, concizia, mitizarea, simbolizarea. De aceea metaforele

sunt structurate pe comuniunea om–natură: *Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte*.

Avem şi aici o interferență a realismului cu romantismul şi cu clasicismul, care dau un caracter specific universului său poetic.

Poezia lui Octavian Goga este o continuare a liniei poeziei de specific național, reprezentată până la el de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc şi, după el, de Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu.

5. *Plugarii*

a) Poezia *Plugarii* face parte din volumul *Poezii,* tipărit în 1905, şi redă, alături de alte poezii ca: *Rugăciune, Noi, Oltul, Casa noastră, Apostolul, Dăscălița, Bătrâni, La groapa lui Lae,* o imagine lirică a satului transilvănean.

În acest sens, Octavian Goga continuă linia poeziei de specific național, începută de Vasile Alecsandri şi continuată de Mihail Eminescu, George Coşbuc, Lucian Blaga. Dacă Vasile Alecsandri aducea, în poeziile sale, miturile şi eresurile populare (credințele, legendele, natura şi istoria), George Coşbuc aducea datina, portul şi jocul. La ambii poeți, conflictul social din viața satului era nesemnificativ.

Octavian Goga aduce această dimensiune socială a satului ardelean: *Eu am văzut în țăran un om chinuit al pământului; n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelele sale şi nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină şi veselie a lui Coşbuc.*

Poetul îşi propune în mod deliberat să cânte durerile poporului asuprit de veacuri: *Eu n-am fost țăran, dar am priceput păsurile satului şi m-am contopit cu toate durerile lui*. În versuri, această idee devine: *Al vostru-i plânsul strunei mele*. Ideea identității dintre poet, ca reprezentant al conştiinței naționale, popor şi patrie este o coordonată a universului poetic, creat de Octavian Goga, coordonată care este exprimată încă din primele versuri ale poeziei: *La voi aleargă totdeauna / Truditu-mi suflet să se-nchine; / Voi singuri străjuiți altarul / Nădejdii noastre de mai bine*.

Motivul comuniunii dintre om şi natură devine astfel dezvoltat în multiple variante: *Frați buni ai frunzelor din codru,/ Copii ai mândrei bolți albastre,/ Sfințiți cu roua suferinții / Țărâna plaiurilor noastre!*

Apropiindu-se de doinele de haiducie, de voinicie, prin care poporul îşi exprima dorința şi lupta sa pentru libertate națională şi dreptate socială, Octavian Goga dă un sens militant poeziei sale: *Ci-n pacea obidirii voastre, / Ca-ntr-un întins adânc de mare, / Trăieşte-nfricoşatul vifor / Al vremilor răzbunătoare*.

Țăranul este, pentru scriitorii ardeleni, *talpa țării*, este un nedreptățit, un rob al pământului, omul celor mai grele munci, un purtător al tradițiilor, al datinilor, un creator de valori materiale şi spirituale. Octavian Goga va da țăranului această valoare în poeziile sale.

b) Poezia *Plugarii* a lui Octavian Goga are un caracter profund realist, fiindcă, într-un limbaj artistic solemn, cu elemente arhaice şi de specific național, el realizează un portret colectiv al truditorilor pământului.

Termenul ales de Octavian Goga „plugar”, față de alte denumiri ca: țăran, agricultor, sătean, construieşte, în mintea cititorului, o imagine cheie, în sensul că el este creatorul, demiurgul unui microunivers vegetal, esențial pentru existența

socială: *În coapsa grăitoarei mirişti/ Devreme plugul vostru ară; / E primăvară pe câmpie, / Şi-n ochiul vostru-i primăvară.*

Octavian Goga aduce în poeziile sale tipuri umane caracteristice mediului rural: preotul, învățătorul, învățătoarea, lăutarul, părinții, vecinul, țăranii. Plugarii sunt baza edificiului social şi național, un refugiu al intelectualilor români din Transilvania în vremurile grele, un izvor nesecat de forțe spirituale, fiindcă: *La voi coboară Cosânzeana, / A visurilor noastre doamnă*. Ei sunt încrederea în destinul național, ei sunt martirii marilor suferințe, ei sunt răbdarea şi forța primilor creştini, prigoniți şi nedreptățiți permanent: *Creştini ce n-aveți sărbătoare, / Voi, cei mai buni copii ai firii / Urziți din lacrimi şi sudoare*.

Tema, eroii, conflictul au un profund caracter social, dar sunt îmbrăcate într-o haină romantică, cu o tentă religioasă. Suferința este alinată de mila cerului: *Cu mila-i nesfârşită, cerul / Clipirii voastre-nduioşate/ I-a dat cea mai curată rază / Din sfânta lui seninătate*.

Ca şi în poezia *Rugăciune,* jalea, suferința, oprimarea națională, exploatarea socială, vitregiile istoriei sunt văzute ca forme ale unei pedepse divine, dar şi ca un semn al mântuirii. Răzbunarea, care va veni, în final, este semnul unei justiții divine şi vorbeşte despre marile speranțe naționale, sociale şi religioase ale poporului român.

Caracterul critic devine activ, social, militant, fiindcă sărăcia şi greutățile materiale nu au influențat decisiv evoluția sufletului poporului român, nu au putut opri forța lui spirituală să se exprime: *Vin crai cu argintate coifuri / Şi-n aur zânele bălaie: / Atâta strălucire-ncape / În bietul bordeiaş de paie*. Legătura profundă a neamului românesc cu natura patriei este un semn al harului divin: *El v-a dat suflet să tresară / Şi inimă să se-nfioare, / De glasul frunzelor din codru, / De şopot tainic de izvoare*. Scientismul lui Goga, al plugarilor, constă în înțelegerea tainelor lumii, în înțelegerea rațiunilor lui Dumnezeu ca forme spirituale ale înțelepciunii.

c) În poezia *Plugarii,* Octavian Goga exprimă profunda sa aderență la romantism prin prețuirea valorilor culturii populare, de la care preia acea înțelegere adâncă a tainelor firii: *Blând tainele vi le desface / Din sânu-i milostiva glie, / Căci toată floarea vă cunoaşte / Şi toată frunza ei vă ştie*.

Ca şi în poezia *Rugăciune,* poetul este o conştiință, nu numai națională, ci şi socială, dar, în acelaşi timp, el se dovedeşte a fi o conştiință estetică: *A mea e lacrima ce-n tremur / Prin sita genelor se frânge, / Al meu e cântul ce-n pustie / Neputincioasa jale-şi plânge.*

Acest filon al sensibilității artistice îşi trage seva din sensibilitatea poporului: *„Al vostru-i plânsul strunei mele”*, din *Durerea unui neam ce-aşteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare*, un neam care este alcătuit din *cei mai buni copii ai firii, / Urziți din lacrimi şi sudoare.*

Destinul excepțional al poporului român este sugerat în versuri ca: *I-a dat cea mai curată rază / Din sfânta lui seninătate*, subliniind raportul nu numai dintre om şi pământ, ci şi dintre pământ şi cer. Această înțelegere adâncă a firii este semnul destinului celui ales: *El v-a dat suflet să tresară / Şi inimă să se-nfioare, / De glasul frunzelor din codru, / De şopot tainic de izvoare*.

Tema, eroii au o profundă structură afectivă: *Din casa voastră, unde-n umbră / Plâng doinele şi râde hora, / Va străluci odată vremii / Norocul nostru,-al tuturora*,

fiindcă atât poporul, cât şi poetul au un suflet, care vibrează într-o profundă consonanţă: *Al vostru-i plânsul strunei mele*.

Cultivarea fantasticului, a supranaturalului, este o trăsătură definitorie a spiritualităţii poporului român, dar şi a programului estetic romantic: *La voi coboară Cosânzeana, / A visurilor noastre doamnă*. Ileana Cosânzeana devine, astfel, o zână a poeziei, un simbol al conştiinţei artistice a poporului român, un simbol care sugerează capacitatea creatoare, fantezia şi înţelegerea mitică. Acestea sunt un adevărat izvor al poeziei populare. Întregul univers este personificat în spiritul tradiţiei populare: *glasul frunzelor din codru, coapsa grăitoarei mirişti, milostiva glie* şi se extinde chiar asupra obiectelor: *Când doarme plugul pe rotile*. Această evaziune în natură este un mod de a fi al poporului român. În poezie mai avem şi o antiteză romantică, subtilă, între mila milostivă a cerului faţă de sufletul cald al poporului român şi asuprirea socială austro-ungară, crudă, asupra românilor din Transilvania.

d) Stilul lui Octavian Goga se caracterizează prin simplitate, profunzime, mitizare, trăire intensă a dragostei faţă de ţară, de popor, de natură, de Dumnezeu. În acelaşi timp, poetul ştie să realizeze, prin fantezie, originalitate, metafore şi mituri, o poezie de profund specific naţional: *La voi coboară Cosânzeana, / A visurilor noastre doamnă, Copii ai mândrei bolţi albastre, De glasul frunzelor din codru*, în care, ca şi în poezia populară, distingem o mare sensibilitate: *Prin sita genelor se frânge, Sfinţiţi cu roua suferinţii, Ca-ntr-un întins adânc de mare*. Uneori, ele se împletesc cu metonimii, construite pe substituţia unui mit: *Al meu e cântul ce-n pustie / Neputincioasa jale-şi plânge*. Substituţia este delicată, fiindcă are la bază o aluzie la Ioan Botezătorul, care este definit în *Psaltire* prin *Glasul celui ce strigă în pustie*. Alteori, aceste metonimii se împletesc cu simbolurile: *Va străluci odată vremii / Norocul nostru,-al tuturora, Fraţi buni ai frunzelor din codru* spre a sugera un mit sau un concept.

Metonimiile lui Octavian Goga sunt extrem de sugestive şi expresive: *Urziţi din lacrimi şi sudoare, plânsul strunei mele, Clipirii voastre-nduioşate*, care aduc o substituţie a întregului printr-o parte componentă, fiind, din această cauză, mai apropiate de definiţia dată unei figuri de stil, numită sinecdocă. Astfel, *urziţi* substituie *făcuţi* sau *născuţi, strună* sublimează *cântecul, lira, vioara; clipirea* înlocuieşte *privirea*.

Simbolurile lui Goga au funcţia de a sugera ca în estetica simbolistă: *I-a dat cea mai curată rază, ... altarul / Nădejdii noastre..., Şi-n ochiul vostru-i primăvară, A mea e lacrima ce-n tremur*. Alte simboluri au la bază motivul comuniunii dintre om şi natură: *Căci toată floarea vă cunoaşte / Şi toată frunza ei vă ştie*.

Acelaşi motiv generează personificările: *În coapsa grăitoarei mirişti, De glasul frunzelor din codru*. Alte personificări dau sensuri poeziei, mesajului ei, titlului: *Când doarme plugul pe rotile, De şopot tainic de izvoare, Cu mila-i nesfârşită, cerul.*

Stilul lui Octavian Goga se caracterizează şi prin alte mijloace: *sfânta lui seninătate*, fiindcă scriitorul ştie să utilizeze aliteraţiile şi asonanţele. Epitetele nuanţează trăsăturile poporului român: *Blând tainele vi le desface / Din sânu-i milostiva glie*. Alteori, ele se alătură efectului de personificare: *Trăieşte-nfricoşatul vifor / Al vremilor răzbunătoare*.

Octavian Goga – rapsod mesianic al pătimirii noastre

Universul poeziei lui Octavian Goga – monografie lirică a satului

a) Satul – loc al identității dintre poet, popor şi patrie – *Aşteptare.*

b) Țăranul – rob al nedreptății sociale şi al violențelor naționale – *Clăcaşii, Plugarii, Cosaşul*.

c) Casa – loc al desțelenirii şi înstrăinării – *Casa noastră.*

d) Părinții – sumă a regretelor înstrăinatului – *Bătrâni*.

e) Figuri reprezentative ale vieții satului:

• vecinul Nicolae – *Casa noastră*;

• preotul – cărturar iluminist – *Apostolul;*

• învățătoarea – confidentă a fetelor – *Dăscălița;*

• învățătorul – cărturar iluminist – *Dascălul*;

• lăutarul – depozitar al spiritului național – *Lăutarul, A murit, La groapa lui Lae, Cântece*.

f) Satul – loc al luptei pentru apărarea ființei naționale.

Lupta pentru dreptate socială şi independență națională – temă şi coordonată a universului poetic creat de Octavian Goga

a) Lupta pentru angajarea României în războiul de desăvârşire a libertății şi independenței naționale – *Cântece fără țară*.

b) Transilvania – loc al pătimirii românilor – *Noi, Oltul.*

c) Asuprirea socială şi națională – izvor al durerii poporului român – *Clăcaşii, Cosaşul.*

Durerea – sentiment, temă şi mesaj al universului poetic creat de Octavian Goga

a) Poetul – depozitar al durerii seculare – *Rugăciune.*

b) Natura – mijloc de exprimare a durerii naționale – *Noi, Oltul.*

c) Identitatea poet–popor–patrie – coordonată a universului creat de Octavian Goga – *Noi, Oltul, Rugăciune*.

d) Durerea – mesaj al sufletului poporului român – *Noi, Oltul.*

Octavian Goga – poet de specific național

a) Mituri, tradiții, obiceiuri, datini – utilizate în definirea universului poetic al lui Octavian Goga.

b) Elemente de prozodie populară şi de grai ardelenesc: *„maşteră, nost”, „fărmături”*, *„văleatul”, „Cosânzeana”, „frățâne”, „vost”, „împăratul”*.

c) Evoluția conceptului de specific național: tematic – Vasile Alecsandri, conştiința națională – Mihail Eminescu, datina – George Coşbuc, lupta – Octavian Goga.

Calistrat Hogaş – *Singur*

a) Calistrat Hogaş a fost un îndrăgostit de frumuseţile ţării noastre, pe care le surprinde cu talent şi căldură sufletească în volumele sale *Pe drumuri de munte* şi *În munţii Neamţului*.

El continuă, în acest sens, o tradiţie, care începe cu Dimitrie Cantemir, fiindcă acesta, în *Descriptio Moldaviae*, a surprins imaginea Ceahlăului şi a munţilor Neamţului, tradiţie ce se va continua prin Vasile Alecsandri cu *O plimbare la munţi,* prin Alecu Russo cu *Cântarea României,* prin Ion Creangă, fiindcă în *Amintiri din copilărie* dădea o imagine a Moldovei, ce va constitui un model reluat şi amplificat de scriitori ca Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, George Coşbuc şi alţii.

Calistrat Hogaş mărturiseşte profunda sa legătură cu natura: *Nu ştiu cum vor fi alţii, cât despre mine, ştiu atâta, că prin măsura timpului de îndată ce rămâne pe voia slabă a pornirilor mele de sălbatec, în necunoscutul dar al naturii.* Această mărturisire este realizată nu doar cu vorba, ci mai ales cu fapta, fiindcă rătăceşte cu Pisicuţa pe cărările munţilor, adunând în sufletul său imagini, oameni, evenimente, pe care ni le împărtăşeşte cu generozitate. De aceea, Tudor Vianu îl definea prin aceste trăsături: „Acest Creangă trecut prin cultură a dat naştere impresiilor sale de călătorie, adunându-le cu truda mersului, ca apoi să le transcrie, cu iscusinţa mâinii şi a minţii în valoroasele volume: *Pe drumuri de munte* şi *În munţii Neamţului.*"

Fragmentul *Singur* redă patru secvenţe mai importante din capitolul omonim, în care scriitorul surprinde, cu multă măiestrie, imaginea naturii, văzută în timpul arşiţei, în furtună, dar şi în feerica renaştere de după această multaşteptată şi binecuvântată ploaie.

Scriitorul este mereu prezent şi de aceea capitolul se intitulează *Singur* pentru a ne face părtaşi la trăirile sale, oferindu-ne un spectacol al locurilor, al oamenilor, dar mai ales al impresiilor sale, pe care ni le dezvăluie treptat, ca un mare iubitor al naturii, aşa cum îl găsim şi pe Geo Bogza în *Cartea Oltului***.**

b) *Tema,* tratată de Calistrat Hogaş, este dragostea faţă de ţară, iar *ideea,* care se desprinde ca intenţie a efortului autorului, este că această dragoste faţă de ţară se trăieşte, se agoniseşte cunoscând-o, trăind în mijlocul naturii ei, străbătând munţii şi pădurile, împărţind pâinea cu oamenii ei, ascultând doina în

codrii de brad şi în murmurul izvoarelor, ascultând cântecul păsărilor sau privind culoarea delicată a florilor.

Subiectul îl formează, de fapt, plaiul românesc, viaţa în mijlocul codrului, sufletul românesc, care-şi caută liniştea, echilibrul şi armonia în natură. Atitudinea scriitorului este romantică, fiindcă el vrea să trăiască evaziunea în natură. Găsind o peşteră în mijlocul unei păduri, el se hotărăşte să poposească spre a se odihni împreună cu Pisicuţa, iapa care-l poartă cu iscusinţă pe aceste *drumuri de munte.*

Distingem, în derularea acestor patru fragmente, câteva motive, evenimente esenţiale în viaţa naturii: arşiţa, liniştea, furtuna, înseninarea, renaşterea.

Liniştea netulburată în cer şi pretutindeni face ca somnul să-i pară o clipă, iar soarele, care *fusese cu mult mai harnic, se înălţase pe ceruri, în vârful degetelor* şi *se uita furiş... tocmai în fundul peşterii,* spionând ca să afle ce face însinguratul călător, care contempla *deşertul înalt şi plin de lumină al văilor adânci.* Această linişte este parcă o prefigurare a luptei dintre viaţă şi moarte, fiindcă *Soarele îşi acoperise faţa cu un zăbranic de aburi roşietici şi stihiile păreau că plănuiesc ceva în încremenirea lor.*

Arşiţa este momentul al doilea al naraţiunii, este *miezul înflăcărat,* care *muşca cu dinţi de foc* şi *îşi ostoia setea,* sorbind ultimele picături ale apei şi ale vieţii ascunse în *vinele adânci ale lucrurilor.* Moartea ameninţa întreaga pădure, încât *Codrii uriaşi, ca o mână de vreascuri netrebnice, se zvârcoleau neputincioşi şi ţipau de usturime înăduşită, sub văpaia incendiului universal.*

Toate parcă *se topeau în văpaia înaltă a cerului aprins* şi lumea părea *cuprinsă, parcă, de neclintirea prefăcută a morţii.* Lumea părea incendiată de împărăţia focului, în timp ce autorul meditează la sentimentele *pe care le încearcă cineva, când e aruncat de viu şi fără păcate, în gurile de flăcări ale Tartarului!*

Umorul, ca motiv şi moment al naraţiunii, foloseşte ca pretext *lupta uriaşă* dintre Pisicuţă şi o muscă mare, care năzuia să se ascundă de arşiţă în nările ei umede. Pisicuţa scutura din cap în toate părţile, în timp ce musca *ochea şi prindea nasul Pisicuţei din zbor,* apoi *se înfunda cu iuţeala unei săgeţi* în una din nările ei. Pisicuţa o scotea suflând puternic aerul pe nări, aruncând-o în ierburile încâlcite. Musca căută apoi s-o atace în punctele sensibile, dar Pisicuţa se apără cu coada, capul, picioarele, dar mai ales cu un cutremur *prăpăditor al spinării.* Atitudinea ironică a scriitorului se apropie de aceea a lui Ion Budai-Deleanu din *Ţiganiada***,** atunci când denumeşte această luptă cu o muscă, *o epopee măreaţă şi crâncenă ca şi lupta ţiganilor cu turcii.*

Momentul furtunii este parcă cel mai bine realizat artistic şi poate fi comparat cu cel surprins de Geo Bogza în *Cartea Oltului***.** Norii devin *urdii de fantome uriaşe,* care asaltează *tăriile cereşti. Puterile adâncului se treziseră şi îşi dezlănţuiră asupra pământului îngrozit furia lor prăpăditoare.* Vântul *şuiera, gemea şi urla. Uraganele umplură jgheaburile largi ale munţilor, fierbeau văzduhurile şi cerurile clocoteau, pământul înfricoşat se cutremura nemernic,* iar

potopul greu al apelor cereşti se prăpăstuiră asupra pământului. Geamătul vijeliei... îşi amesteca simfonia sa de nimicire cu urletul rostogolirii clocotitoare a şuvoaielor pământului. Stâncile se rostogolesc în *genunile adânci ale văilor,* izbesc brazii, care se frâng *cu glasuri de trăsnet.*

Momentul înseninării este marcat în mod simbolic de *o stea cu lumina tremurătoare,* care *îşi cumpăni sfioasă, parcă, chipul său peste adâncuri,* ieşind parcă prin acea *poartă de senin,* care se deschide prin *„perdeaua neguroasă a norilor.*

Momentul renaşterii este văzut în lumina dimineții, când firea întreagă îi apare ca răsărită *pentru întâiaşi dată, din sânul adânc al apelor creațiunii. Picăturile mari şi grele de rouă curată atârnau pe frunzulițele de brad, sau pe ierburile subțiri şi mlădioase. În acelaşi timp, florile galbene, albastre şi roşii, ca trezite din somn, îşi ridicau încet, către ceruri, potirul lor strălucitor. Imnul tăcerii neturburate se înălța de pretutindeni, ca o rugă de mulțumire, către Ziditorul puternic a toată făptura...*

c) Stilul lui Calistrat Hogaş este clasic, prin echilibrul şi armonia interioară, prin structura frazei, care se dezvoltă retoric, în perioade. Latura romantică a stilului este dată prin varietatea sentimentelor, pe care le trezeşte, prin cromatică, prin utilizarea contrastului şi antitezei. Epitetele sunt profunde şi nuanțate: *tunet răzleț, epopee măreață şi crâncenă, valuri străvezii, lumina topită* şi ating calitatea de expresii unice. Metaforele sunt sugestive: *potopul greu al apelor cereşti, glasuri de trăsnet, sclipirile... de lumină frântă ale fulgerelor, înalte trepte de haos, cutremurul prăpăditor al spinării.* Alteori, metaforele se împletesc cu personificări: *Soarele se înălțase pe ceruri, în vârful degetelor, Soarele îşi acoperise fața cu un zabranic de aburi roşietici, arşița... muşca cu dinți de foc.*

Personificările sugerează o umanizare a naturii, ca în creația populară: *soarele se uita furiş, codrii adormiți, stihiile păreau că plănuiesc ceva, viforul şuiera, gemea şi urla, Puterile adâncului se treziseră.* Prin aceste imagini, scriitorul pare a ne învăța să citim marea carte a vieții. Metonimiile se împletesc în structura textului cu alte figuri de stil, metafore sau personificări: *brazii trufaşi ai codrilor se frângeau cu glasuri de trăsnet.*

Cromatica textului este romantică: *albastrul şters, discul său alb, săgeată neagră, aburi roşietici, grămezi vinete, florile galbene, albastre şi roşii.* Textul pare aproape un poem în proză prin caracterul său liric. De aceea este comparat cu *Cartea Oltului*, a lui Geo Bogza, sau *Cântarea României*, a lui Alecu Russo.

Valoarea textului este dată de profunzimea sentimentului de dragoste față de natură, care se împleteşte cu dragostea față de țară şi față de oamenii pământului românesc.

Gala Galaction

1. Viața şi activitatea literară a lui Gala Galaction (Grigore Pişculescu) nu implică probleme deosebite. Se naşte în 1879, într-o familie de mici proprietari agricoli, din Dideşti, Teleorman. Face liceul *Sfântul Sava* din Bucureşti şi este coleg cu Ion Theodorescu (Tudor Arghezi) şi cu N.D.Cocea. Face Facultatea de Litere şi Filosofie, apoi Facultatea de Teologie şi îşi dă doctoratul în teologie. A fost defensor al episcopiei Olteniei şi a Curții de Argeş. A fost membru al Academiei Române (1947).

Activitatea sa literară cuprinde nuvele şi romane dintre care amintim: *Bisericuța din Răzoare*, *Gloria Constantini*, *Clopotele Mănăstirii Neamțu*, *La țărmul mării*, *La Vulturi*, *Lângă apa Vodislavei*, *Mi-e dragă Nonora*, *De la noi, la Cladova*, *Papucii lui Mahmud*, *Doctorul Taifun*.

Amintiri: *La răspântie de veacuri, Scrisori către Simforoza*.

Traduceri: traduce *Biblia*.

Va muri în 1961.

2. *De la noi, la Cladova*

De la noi, la Cladova surprinde drama sufletească a preotului Tonea, care este căsătorit, are patru copii, dar şi o concepție fermă religioasă şi crede că fericirea este în cer. Incompatibilitatea este drama, care-l desparte de Borivoje, o sârboaică frumoasă, ce trăieşte de cealaltă parte a Dunării, la Cladova, şi-l iubeşte cu patimă. Respinsă, Borivoje se îmbolnăveşte. Preotul Tonea are tăria de a învinge ispita demonică, care, pentru el, ia chipul tinerei femei. El se roagă pentru ea. Când aude că este pe moarte, trece Dunărea şi o împărtăşeşte. Moartea Borivojei este simbolică, ca semn că viața trebuie trăită pe pământ, deci conceptul de *carpe diem.* De aceea finalul este o concesie, pe care preotul Tonea o face, venind s-o spovedească şi s-o împărtăşească. *Preotul rămase nemişcat, înăbuşind cu sforțări de uriaş cercurile de ispită şi de flacără,* care *îi vâjâia între inimă şi creier.*

Accentul cade pe latura interioară a eroilor, ceea ce îl situează pe autor, alături de Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu, între scriitorii realişti, care introduc analiza psihologică şi romanul de problematică: *Borivoje îşi puse capul pe pieptul sfâşiat al preotului creştin şi în ceasu-i din urmă trăi fără păcat, toată fericirea, pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobânzi atât de grele şi de amare, iubirea pământească! Atâta cât ținură rugăciunile, Borivoje fu fericită, atât cât ar fi putut să fie într-o jumătate de veac!*

3. *Papucii lui Mahmud*

Papucii lui Mahmud este un roman realist de problematică, care aprofundează analiza psihologică. Tema ar fi porunca Legii Iubirii: *Iubiți pe duşmanii voştri* sau *Iubeşte pe aproapele tău ca pe tine însuți*. Savu Pantofaru ucide, în timp ce se afla în stare de ebrietate, un prizonier turc, prins în timpul Războiului de Independență, Mahmud. Trezit din beție, el îşi aduce aminte că a ucis, că a călcat porunca *Să nu ucizi*. Este drama lui Raskolnikov, eroul lui Dostoievski din *Crimă şi pedeapsă: Era în el trezire de durere, de căință, de deznădejde, atât de grabnică şi de înfricoşată, că simțirea lui întreagă se răsucea ca o pâlnie în vârtej, într-un burghiu năpraznic de vânturi întâlnite*. Autorul caută să ne implice în trăirile celui pătruns de duhul necurat, fiindcă *spre el vin spaime fără număr şi fără nume; veneau peste el berbeci uriaşi ca nişte maluri; Veneau cohorte întregi de nebuni scăpați din balamuc, care urlau, se călcau, se muşcau între ei, dar fugăreau pe Savu până când îl prindeau şi-i înfingeau sub țeastă unghii încovoiate ca secera*. El vede încălțămintea turcului spartă, cu degetele ieşite din pantofi şi înțepenite de ger, când îl îngropase în zăpadă. Se îmbolnăveşte de tifos şi are coşmaruri îngrozitoare.

Savu se spovedeşte schivnicului Silvestru, care, după o noapte de rugăciune, îi dă canon să facă o mie de perechi de pantofi şi să-i dea la săraci, iar apoi să se ducă şi să ceară să fie iertat de rudele lui Mahmud. Scriitorul urmăreşte metamorfoza lui Savu. Salvat de doctorul Cloajă, din boala de tifos, el are o altă înfățişare: *Săptămânile de boală au pus pe obrazul lui o pecete nouă. Din chipul aproape rotund, îmbujorat şi copilăresc, pe care-l avea, a ieşit un obraz prelung brăzdat de suferință şi dospit de gânduri. Acum Savu arăta ca un om duhovnicesc. Privirea lui ajunsese lăuntrică şi adâncă*. El are mustrări de conştiință, face canonul, lucrând atâția pantofi încât sărăceşte. Apoi, cu ultimii pantofi, din mia cerută de canon, pleacă la Constantinopol, la rudele lui Mahmud, unde moare văzând coborârea Domnului de pe cruce. Izvorul acestor mustrări de cuget este din cauza faptului că Savu este obsedat de gândul morții şi de judecata ce-l aşteaptă. El înțelege ce grav este păcatul de a omorî un om. Are discuții cu părintele Năstase, asupra judecății sufletelor, şi citeşte cărți, nu-l mai interesează atelierul, marfa, banii, ci îşi face zilnic canonul de rugăciune, cum remarcă mama Slamna: *Azi se închină câte un ceas şi cu ceaslovul în mână ca un popă!*

Romanul ar trebui citit de toți cei ce fac şi distribuie cărți, filme, programe de televiziune, fără conştiința faptului că distrug sufletele generațiilor tinere.

4. Gala Galaction – *La Vulturi!*

a) *La Vulturi!* este o nuvelă realistă, care are ca temă lupta pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale, fiindcă tratează evenimentele momentului mişcării de la 1821 a lui Tudor Vladimirescu, ca moment al Revoluției burghezo-democrate, ca moment al luptei pentru câştigarea independenței naționale şi sociale.

Ideea este că libertatea socială şi independența națională se dobândesc şi se păstrează cu multe jertfe şi suferințe. În acest sens, nuvela tratează viața unui personaj, simbol al poporului român – Dănilă, starostele ciobanilor din satul La Vulturi, de pe Valea Iablanicioarei. Viața acestuia este brăzdată, ca şi viața poporului român, de multe valuri de amărăciune. De trei ori şi-a făcut, în tinerețe, un rost şi o stare, de trei ori totul a fost distrus de puhoiul străinilor, care au năvălit în țară. Soarta lui Dănilă este o imagine a destinului poporului român, jefuit fără milă de tătari şi de turci, de unguri şi de austrieci, de greci, cazaci, poloni.

Agripina, fiica lui Dănilă, se căsătorise cu Păun Ozun, unul dintre vitejii care s-au alăturat lui Tudor Vladimirescu. El a plecat, împreună cu zece flăcăi înarmați şi

pregătiți de Dănilă, ca să lupte împotriva jugului otoman şi a jafului fanariot, fiindcă erau *toți copii de munte, cu bunăştiință într-ale flintei.*

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Păun Ozun plecase la luptă îndemnat de Dănilă, ca să-l ajute pe Tudor Vladimirescu. Dănilă a aflat că Tudor Vladimirescu a pus stăpânire pe Bucureşti, că boierii i s-au supus, dar n-a mai primit demult nicio veste şi toți erau îngrijorați. Viața se scurgea în sat liniştită. Agripina făcea de mâncare la copii, când a auzit pocnete de pistoale şi strigăte: *Fugiți! Fugiți! Vin turcii!* Agripina îşi ia copiii, adică pe Vlad, Măriuca, Păunaş, şi, cu un efort disperat, urcă muntele Scripetele pieptiş, până la stâna lui Dănilă, spre a-şi pune copiii la adăpost.

Nuvela are un caracter realist, fiindcă Agripina şi Păun Ozun sunt eroi tipici în împrejurări social-istorice tipice pentru neamul românesc de la începutul secolului al XIX-lea. Scriitorul adoptă o atitudine critică față de expansiunea imperiilor turc, rus şi austro-ungar, care doreau să-şi extindă puterea asupra principatelor române. Arta prozatorului constă în felul în care el redă această realitate social-istorică, prin gândurile şi sentimentele trăite de eroii săi.

b) *La Vulturi!* este un nume simbolic al unei nuvele simbolice. Vulturii reprezintă cele trei imperii – turc, rus şi austro-ungar – care sfâşiau poporul român, aşa cum vulturii din nuvelă l-au sfâşiat pe Păunaş. În acest context simbolic, aşa cum satul a fost atacat de turci, tot aşa țara a fost jefuită sistematic de tâlharii organizați în hoarde: turci, tătari, unguri, austrieci, greci, cazaci, poloni, ruşi, evrei, germani.

Aşa cum Agripina se ascunde pe poteca de munte şi-şi salvează copiii, tot aşa țara şi-a ascuns în munți fiii, adică poporul român, şi l-a ajutat să supraviețuiască. Aşa cum Agripina face eforturi disperate pentru a supraviețui, tot aşa Țara Românească va face un efort disperat, pentru a scăpa de lipitorile fanariote, de tâlharii turci, de grecii conduşi de Ipsilanti, de ruşi, de unguri sau de austrieci.

Moş Dănilă ia buciumul şi sună *Alergați, ciobani!,* coboară, împreună cu ceilalți păstori, în poiana unde fusese ascuns Păunaş, vede penele care arătau lupta dintre vulturi şi, căzut în genunchi, se roagă lui Dumnezeu, nu pentru el, ci pentru întregul popor român, fiindcă numai Dumnezeu putea să pună un sfârşit acestui continuu martiraj al neamului românesc. Moş Dănilă este un personaj simbolic, un prototip al omului carpato-dunărean, care a supraviețuit cu greu timp de două milenii, dând dovadă de sacrificiu, de dragoste față de țară. Românii au trebuit să ducă un război permanent în toate părțile, pentru a-şi păstra ființa națională.

Nuvela aduce o imagine a satului şi a țăranului român de la începutul secolului trecut, silit mereu să refacă ceea ce au dărâmat năvălitorii.

Tema, eroii, conflictul şi subiectul sunt construite pe o continuă corespondență între planuri, printr-o continuă sugerare a generalului prin particular, printr-o continuă exprimare a adevărului istoric, prin viața unor eroi. Roirea continuă a vulturilor deasupra satului sugerează permanenta amenințare a vulturilor imperiali, care au aşteptat tot timpul, ca nişte păsări de pradă, să sfâşie principatele române.

Curgerea apei Iablanicioarei sugerează scurgerea vieții şi nu întâmplător ea curge pe lângă casa lui Păun Ozun şi a lui Moş Dănilă.

Faptul că turcii, duşmanii țării, au ajuns până aici în munți, arată cât de adânc era lovită țara şi cât de adânc era jaful practicat asupra poporului român.

c) *La Vulturi!* este o nuvelă cu caracter romantic, fiindcă tema, eroii, conflictul şi subiectul au la bază sentimentul dragostei față de țară.

Păun Ozun, soțul Agripinei, care pleacă, însoțit de o ceată de voinici, să-l sprijine pe Tudor Vladimirescu, este un erou romantic şi împrejurările social-istorice

pot fi considerate excepţionale. Chiar Dănilă, prin faptul că-şi reface de trei ori gospodăria distrusă este un personaj excepţional prin tenacitatea, răbdarea, iscusinţa, bărbăţia, cu care luptă pentru destinul său, dar şi pentru destinul naţional.

Numele satului, La Vulturi, este semnificativ pentru refugiul în natură, al celor ce locuiesc aici, pentru vitejia şi curajul cu care luptă, ca să-şi agonisească existenţa. Satul este el însuşi comparat de scriitor cu un cuib de vulturi.

Agripina este tipul femeii de la ţară. Îşi iubeşte copiii, duce greul gospodăriei, are simţul obligaţiilor şi îndatoririlor ce-i revin. Ştie să găsească cea mai bună soluţie la venirea turcilor, pentru a-şi salva copiii. Ea este şi o eroină romantică, prin efortul excepţional pe care-l face şi trăieşte intens, cu tenacitate, întâmplarea dramatică a năvălirii turcilor în ţară. Evocarea trecutului glorios într-o formă indirectă, dar şi destinul tragic al poporului român transformă nuvela într-o meditaţie pe tema destinului uman.

Există o profundă unitate între destinul tragic al lui Dănilă, al lui Tudor Vladimirescu, al lui Păunaş şi al poporului român. Trăsăturile morale ale eroilor pun în evidenţă trăsăturile morale ale poporului român: vitejia şi curajul – prin Păun Ozun şi Tudor Vladimirescu, răbdarea şi tenacitatea – prin Dănilă, dragostea şi devotamentul – prin Agripina. Nădejdea şi credinţa în Dumnezeu sunt bine exprimate prin acea rugăciune din final: – *Pune un hotar, Stăpâne, nenorocirii noastre! Ajungă Sfinţiei Tale atâta jertfă!,* rostită de Dănilă.

Cititorul trebuie parcă să-şi răspundă în final la cuvintele lui Lucian Blaga: *Oare vitregia vieţii nu constituie tocmai piatra de încercare a adevăratelor caractere?* şi să înveţe, de la eroii lui Gala Galaction, cum să se comporte în faţa destinului tragic al poporului din care face parte.

d) Stilul lui Gala Galaction este poetic; metaforele împodobesc textul: *acest cuib de vulturi, o cunună de securi, ochi de flacără, aripile negre ale pădurilor de brad, fiorul nenorocirii, laptele meu e acum foc şi otravă.*

Unele metafore au o construcţie mai deosebită, vădind maturitatea artistică a scriitorului: *Gânduri-gânduri – nori şi corbi – treceau prin cugetul lui Dănilă, Gurile de secure ale Scripetelui muşcând din cerul albastru.* Metaforele, ca şi metonimiile, au de multe ori rolul de a surprinde trăirile interioare ale eroilor. Astfel, când Agripina face efortul disperat de a urca muntele, ea trăieşte o serie de senzaţii, exprimate prin metonimii de tipul substituţiei cauzei cu efectul: *Munţii se învârtiră cu ea şi toată greutatea trupului i se răsturna în cap, Copacii din jur zvâcneau şi începeau să se facă roşii, i-o plesni inima-n piept, gândurile i se topeau în cap, bătăile inimii erau bolovani încinşi, În pieptul ei ardea toată pădurea, Cu pumnii îşi vâra ochii în cap.* Alte metonimii au rolul de a stabili o relaţie între realitatea socială şi trăirile lui Dănilă: *Gospodăria lui şi tot satul cu ea s-au zvârcolit în flăcări, dacă o fi să ne ceară pielea, o să le-o vindem cât vom putea mai scump.* Năvălirea turcilor este redată tot prin mai multe metonimii: *prăpastiile rostogoliră un ropot de pistoale, coame de cai izbucniră într-o clipă şi în fiecare coamă câte un cap de turc.* Textul are şi o serie de termeni specifici satului muntean, care îi dau un anumit specific local: *sădile, zăplan, venetic, ghenarie, smaciat, pirostrii, chisnea, schimele, ţăpure.* Epitetele au o valoare sugestivă şi se împletesc cu asonanţe şi aliteraţii: *ploi putrede, dincolo de odorul adormit, clocotul ceaunului.* Sunt utilizate şi simboluri. Astfel, Păunaş este pentru Dănilă *berbecelul cel mai drag*, iar pentru autor, când *un trandafir*, când *un bujor frânt*. Procedeele artistice, utilizate de Gala Galaction, au un rol profund funcţional în text şi ele dovedesc, pe de o parte, maturitatea şi măiestria artistică a scriitorului, iar, pe de altă parte, profunda sa aderenţă la realism.

Alexandru Davila

1. Viaţa şi activitatea literară

Născut la Goleşti, la 12 februarie 1862, ca fiu al generalului Carol Davila, medic militar, căsătorit cu Anica Racoviţă. Face şcoala primară la Goleşti, Institutul „V. A. Urechia” şi continuă studiile la Paris. Va fi secretar şi şef de cabinet al ministrului D. Sturza, profesor de limba franceză la Azilul „Elena Doamna”. Se căsătoreşte cu Hortensia Keminger, în 1885. Va fi redactor la „Indépendance Roumaine”, inspector de poliţie, subprefect de Tulcea, a condus Teatrul Naţional din Bucureşti. Se încearcă asasinarea lui în 5 aprilie 1915 şi a rămas paralizat până la 19 octombrie 1929, când moare.

Unica sa dramă „Vlaicu-Vodă” trebuia să fie continuată de piesele „Dan-vodă”, „Mircea cel Bătrân”, care au rămas nescrise.

2. *Vlaicu-Vodă*

a) Drama istorică *Vlaicu-Vodă* are ca temă lupta pentru apărarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale. Ideea este că această luptă trebuie dusă cu iscusinţă, pentru că duşmanii sunt puternici şi vicleni.

Subiectul tratează lupta dusă de primii voievozi ai Ţării Româneşti pentru a contracara expansiunea statului feudal maghiar şi a Bisericii Catolice. Românii, conduşi de domnul Nicolae Alexandru, i-ar fi putut învinge pe maghiari, dacă nu ar fi fost trădaţi. Toată expansiunea maghiară în Transilvania s-a făcut prin viclenie şi cruzime.

Eroul principal, Vlaicu-Vodă, este nevoit să se retragă la Curtea de Argeş şi să lase în Ardeal, ca ostatici, pe sora şi pe cumnatul său. În acelaşi timp, el este nevoit să accepte pe Doamna Clara şi pe baronul Kaliany, care vor să transforme Ţara Românească într-un principat vasal regelui maghiar. Doamna Clara caută să profite de neîncrederea boierilor în Vlaicu-Vodă şi îl constrânge să-i accepte autoritatea şi amestecul în treburile interne ale statului. Vlaicu are nevoie de alianţe politice puternice şi de aceea vrea să o căsătorească pe sora sa, Anca, cu craiul sârb Simon Stareţ. Doamna Clara, pentru a-i răpi şansa unei alianţe cu voievodul sârb, încurajează pe Mircea Basarab şi chiar anunţă căsătoria acestuia cu Anca. Domnul se opune şi de aceea Mircea trece de partea Doamnei Clara. Boierii patrioţi nu înţeleg şovăielile lui Vlaicu şi faptul că n-o poate înfrunta, fără un ajutor militar puternic, pe Doamna Clara, care e susţinută de regatul maghiar. La vestea sosirii lui Simon Stareţ, Vlaicu-Vodă o

sileşte pe Doamna Clara să-şi dea pe faţă adevăratele intenţii şi să încerce să-l ucidă. Boierii trec de partea lui Vodă şi-i dau sprijin împotriva Doamnei Clara. Baronul Kaliany este izgonit de la curte. Mircea Basarab încearcă să-l ucidă pe Vlaicu-Vodă, pentru hotărârea lui de a o căsători pe Anca cu Simon Stareţ. Rumân Gruie îl apără şi este lovit de moarte de către Mircea Basarab. Când Mircea Basarab ajunge să înţeleagă că a fost o unealtă mânuită de Doamna Clara, îşi asumă rolul de a-l apăra cu preţul vieţii pe Vlaicu-Vodă, aşa cum a făcut-o Rumân Gruie. Finalul piesei ni-l prezintă pe Vlaicu-Vodă, într-un moment de apoteoză, ca domn al Ţării Româneşti, al unui principat liber şi independent.

b) Vlaicu-Vodă este eroul principal al dramei. El este urmaşul lui Alexandru Basarab, întemeietorul statului independent Ţara Românească. Vlaicu reprezintă idealurile de independenţă şi libertate ale poporului român, lupta sa pentru apărarea suveranităţii, integrităţii şi demnităţii naţionale. El este viteaz, dovedindu-se iscusit în luptele purtate în Ardeal cu nobilii maghiari, un bun conducător militar. Este răbdător şi inteligent, acţionează cu prudenţă, mânuieşte cu multă abilitate masca supunerii faţă de Doamna Clara. El este curajos, tenace, ştie să sufere bănuielile şi ofensele, de aceea boierii îl socotesc laş şi trădător de ţară. Doar unii dintre boieri văd adevărul, iar Costea Muşat îi spune: *Nu se poate, se preface: tace, rabdă, dar pândeşte/ Şi aşteaptă cu credinţă ceasul tainic ce soseşte*.

Dragostea faţă de ţară, devotamentul său faţă de popor îl îndeamnă să acţioneze cu mult tact, să-i convingă pe boieri de adevăratele lui intenţii, să găsească mijlocul prin care să scoată ţara din impas fără jertfe: *Sfânt se face orice mijloc pentru-a ţării apărare/ Şi că ţara mi-am scăpat-o, jur aici păcatul mare*. Această dragoste faţă de ţară îi dă clarviziunea politică, iscusinţa de a ieşi din încurcătură. El ştie s-o silească pe Doamna Clara să-şi dea pe faţă adevăratele intenţii, planurile ei de trădare a ţării.

Vlaicu arată un respect adânc faţă de datină, ca lege nescrisă a neamului şi a ţării: *Datina e legătura/ Sfântă între domn şi ţară*. De aceea, el vede întrupate în Rumân Gruie trăsăturile poporului român: *Căci prin tine, biet Rumâne Gruie, fost-au întrupate/ Însuşirile de suflet în popor adânc săpate*. Din această cauză, el a fost pentru Vlaicu-Vodă: *Singurul statornic reazem ce-am avut în ţara mea*. Poporul român este statornic, tace, suferă şi crede în domnul ţării: *El ce suferă, ce tace, ce iubeşte şi ce crede/ Făr-a cerceta, în domnul, pus de datină, Mikede.* El, Vlaicu, vede şi prezintă, *lupta pentru neam*. De aceea, ţara este comparată cu un rug, iar poporul român, cu un lanţ de mucenici: *Şi de când această ţară nu e, vai! decât un rug/ Unde mucenicii noştri, muritori într-o credinţă/ Moştenire-şi lasă vlaga şi nădejdea-n biruinţă*.

Drama se transformă, în final, într-o meditaţie pe tema destinului uman, pe care o realizează Vlaicu-Vodă, eroul principal.

c) Drama *Vlaicu-Vodă* este romantică, pentru că Vlaicu-Vodă, fiind eroul excepţional, acţionează în împrejurări excepţionale. În acest sens, în discursul său, el arată felul în care ţara poartă rănile făcute de duşmani: *Despicate de cu veacuri, rănile-i sunt încă crunte!/ Sabie şi foc, din vale, din deal sabie şi foc!/*

Ani de groază şi de sânge mult!... De linişte, deloc! Din această cauză, țara este văzută ca o mamă, care plânge pentru fiii ei: *Şi murind săruta sânul țării mume, căci îi doare/ Plânsul ei bătrân pe-obrajii înc-a unui fiu ce-i moare!* Peste tot el vede acel rug, pe care se tot urcau mucenicii neamului românesc de-a lungul timpului: *Rug pe care se tot urcă, nesătui moştenitori/ Ucenicii biruinței amânate atâtea ori.*

Domnul este un exponent al neamului, un reprezentant al conştiinței naționale, un purtător al crucii neamului: *Iată chinurile noastre, şi cu ele doruri, vise/ Pe moşia strămoşească-n lung şi-n lat, cu sânge scrise! Iată chinurile mele, ale unui domn român*. Durerile domnului sunt ale destinului național.

Tema, eroii, conflictul, subiectul au la bază sentimentul dragostei față de țară, pe care-l trăiesc voievodul, boierii, poporul, adică acei ce înroşesc, cu al lor sânge, cerul şi ogorul: *Roşul focului pe ceruri, roşul sângelui pe-ogor.*

Exaltarea trecutului glorios, ca temă romantică, avea ca scop trezirea sentimentului patriotic într-un moment critic, adică înainte de sângerosul an 1907 şi de războiul mondial. În piesă, mai găsim şi o serie de procedee romantice, cum ar fi alcătuirea cuplurilor de eroi pe contrast: Vlaicu-Vodă – Doamna Clara, Rumân Gruie – Kaliany. Prețuirea datinii, a culturii populare este o trăsătură a esteticii romantice.

d) Drama *Vlaicu-Vodă* este scrisă în versuri culte, de 14–15 silabe, într-un limbaj poetic cu multe elemente de stil ca întrebări retorice, exclamații, repetiții. Se utilizează şi aluzia la textul Sfintei Evanghelii, pentru a discuta îndoiala boierilor în domn: *Pentru toți, cândva, cocoşul lui Sân Petru a cântat.*

Alexandru Davila ştie să utilizeze termenii rari, cu care să dea culoare de epocă: *hotnogul, pristavii, papistaşa, kralul, letopiseț, pogribanie, gergul*.

Cea mai profundă funcționalitate, în constituirea limbajului poetic, îl au metaforele, simbolurile şi metonimiile. Dintre metafore, remarcăm pe cele care au o deosebită expresivitate: *Rugul vitejiilor române, rănile de veci deschise, lanțurilor făurite pentru noi de Doamna Clara*.

Metonimiile au rolul de a spori capacitatea de transmitere a mesajului patriotic: *Iată zorile ce-n neguri le zăream doar tu şi eu.* Ele au sensul de a evidenția trăirile eroilor: *Suntem două inimi crunte, aceleaşi gânduri negre ni se zugrăvesc pe frunte*. Alte metonimii surprind înțelegerea momentului istoric: *Văd cum dragostea lui Stareț înfăşoară țara mea, Roşul focului pe ceruri, roşul sângelui pe-ogor*.

Simbolurile creează, prin forța lor de sugestie, un câmp de sensuri, care asociază mituri, corespondențe, idei: *Doamne, pentru neamul nostru, pregătit-a o-nviere*. În toate aceste versuri, găsim parcă o dezvoltare a baladei strămoşilor, în care Alexandru Davila îşi exprima profunda sa admirație față de strămoşi: *Dormiți în morminte tăcute/ Sub dâmburi sădite cu flori/ Sub pânza curatei ninsori/ Sub umbrele liniştei mute*.

George Topîrceanu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 20 martie 1886. Tatăl, Ion Topîrceanu, era cojocar din Ocna Sibiului, iar mama, Paraschiva Coman, din Sălişte, şi a fost maestră de țesut covoare la Azilul „Elena Doamna" din Cotroceni, unde se naşte poetul. Face şcoala primară la Bucureşti şi liceul la „Matei Basarab" şi „Sfântu Sava". Se va căsători cu Victoria Iuga în 1912. Va colabora la *Tribuna, România ilustrată, Revista noastră*. Va fi institutor, copist la administrația Casei Bisericii. Va fi chemat de Garabet Ibrăileanu la Iaşi ca redactor la *Viața Românească* din 1911. Va participa la războiul din Bulgaria. Din 1926 este director al Teatrului Național din Chişinău şi apoi inspector teatral pentru Moldova, din 1930. Se va îmbolnăvi de cancer hepatic. Va pleca la Viena, în februarie 1937, şi se reîntoarce la Bucureşti în 15 martie. Va mai colabora la revistele: *Însemnări literare*, *Adevărul literar şi artistic*, *Însemnări ieşene*. Moare în 7 mai 1937 şi este îngropat la cimitirul *Eternitatea* din Iaşi.

Activitatea literară este concentrată în volumele de poezii: „Balade vesele şi triste", „Parodii originale", „Migdale amare" şi altele publicate postum. În proză a scris: „Amintiri din luptele de la Turtucaia", „Scrisori fără adresă", „Pirin Planina", „Minunile Sfântului Sisoe".

2. *Rapsodii de toamnă*

a) George Topîrceanu aduce în literatura noastră, cu volumele sale de versuri: *Parodii originale, Balade vesele şi triste, Migdale amare*, o poezie tradițională, realistă, delicată, fiind definit, de criticul Constantin Ciopraga, drept *umorist sentimental.*

În *Rapsodii de toamnă,* viața socială este prezentată printr-o alegorie. Se realizează permanente şi subtile personificări, prin care tipurile umane, cuvintele, gesturile, atitudinile omeneşti sunt puse pe seama florilor, gâzelor, păsărilor, pentru ca spiritul critic şi incisiv al autorului să nu rănească sensibilitatea socială. Astfel, la vestea venirii toamnei, salcâmul adoptă o atitudine plină de curaj: *Un salcâm privi spre munte / Mândru ca o flamură,* dar această atitudine este privită cu o undă de umor: *Solzii frunzelor mărunte / S-au sburlit pe-o ramură.* Coțofana joacă rolul unei femei, preocupată de comentarea veştilor:

Mai târziu, o coţofană / Fără ocupaţie / A adus o veste-n goană / Şi-a făcut senzaţie.

Fricoşii sunt personificaţi prin ciulinii care *Fug, cuprinşi de panică,* sau prin frunzele care *au pornit-o peste luncă,* ca şi oamenii în bejanie. Tipul demagogului politic este reprezentat printr-un lăstun, care *în frac, apare / Sus pe-un vârf de trestie / Ca să ţie-o cuvântare / În această chestie.* Eretele joacă rolul unui poliţist, care vine în recunoaştere: *Când de-odată un erete, / Poliţai din naştere, / Peste baltă şi boschete / Vine-n recunoaştere.* Ţânţarul reprezintă un tip uman coleric: *Un ţânţar, nervos şi foarte / Slab de constituţie, / În zadar vrea să ia parte / Şi el la discuţie.* Procedeul este generalizat, fiindcă vrăbiile *alarmate* ies din şanţuri, în timp ce un pui de cioară îi aruncă unui bâtlan altă *veste stranie.* Dalia *Ca o doamnă din elită / Îşi îndreaptă talia.* O gărgăriţă îşi caută bărbatul plecat în costum de ginere şi-l găseşte *Mort de inaniţie*. Buruienile vor să se facă schivnice, în timp ce rumenele lobode vor să trăiască slobode. O păstaie de sulcină face explozie de emoţie, sugerând reacţia unei fete. O libelulă, delicată ca o balerină, face graţii pe un vârf de campanulă.

Toate elementele acestui univers mărunt îşi exagerează importanţa, în raport cu omul şi cu lumea; nu privesc situaţia reală cu luciditate; preocupările lor devin astfel ridicole, iar situaţia lor devine şi mai tragică, fiindcă nu pot influenţa cu nimic venirea toamnei. De aceea poetul arată, în final, adevărata faţă plină de tristeţe a unui suflet sensibil, care le închină *de drag la toate / Câte-o strofă lirică.*

Această tristeţe este provocată de destinul lor tragic: *Dar când ştiu c-o să vă-nghețe / Iarna mizerabilă, / Mă cuprinde o tristeţe / Iremediabilă...*

b) *Rapsodii de toamnă* este un poem epic, adică o creaţie de relativă întindere, care oscilează între solemnitate şi parodie, între lirism şi ironie. Ca specie literară, rapsodia datează din antichitate, când era o creaţie epică, recitată de un rapsod, acompaniat de o liră sau de o citeră. Caracterul narativ al rapsodiei, accesibilitatea, oralitatea i-au dat lui George Topîrceanu posibilitatea să realizeze o creaţie, care i-a adus o popularitate comparabilă cu cea a lui Vasile Alecsandri sau Dimitrie Bolintineanu.

Tema naturii nu este nouă, fiindcă ea a fost dezvoltată în poezia românească de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski. Caracterul epic şi ironic al poemului rezultă nu atât din succesiunea unor tablouri, cât mai ales din felul în care utilizează alegoria, din umanizarea elementelor naturii. Aceasta face ca tema, ideea, conflictul, subiectul să aibă un caracter romantic, fiindcă sunt structurate pe sentimentul naturii, fiindcă exprimă duioşia şi tristeţea, dar, în acelaşi timp, ele redau aspecte din viaţa socială. Toamna devine şi ea un personaj uman, dar, în acelaşi timp, o zână din basm, adică un personaj izvorât din mitologia naţională, deci un personaj fantastic, romantic: *S-a ivit pe culme Toamna, / Zâna melopeelor, / Spaima florilor şi Doamna / Cucurbitaceelor.* Fantasticul este cuprins pe de-o parte în imaginea subtilă a toamnei, care, *Ca-ntr-un nimb de glorie* îşi poartă *haina iluzorie.* Ea stă în centrul acestei alegorii a naturii, în care

florile, gâzele, păsările au o deosebită capacitate de comunicare, dovedind dubla intenționalitate a autorului: una satirico-socială şi una afectiv-romantică.

Imaginea libelulei este, în acest sens, un exemplu edificator. Este comparată cu un balaur: *Mic, cu solzi ca de balaur, / Trupul fin se clatină.* Autorul subliniază, prin contrast, o apropiere de mitul popular, dar şi o intenționalitate ironică. Imaginea utilizează şi elemente de tip simbolist: *Juvaer de smalț şi aur / Cu sclipiri de platină.*

Romantică este şi reacția buruienilor: *Se vorbiră pe şoptite / Să se facă schivnice.* Alegerea măselariței ca stareță aduce nota de ironie şi umor, adică intenționalitatea critică realistă. Reacțiile gâzelor *Se re-ncep idilele* sugerează inconştiența socială şi sunt în contrast cu cele ale florii-soarelui, care se sperie: *C-au să-i cadă în țărână / Dinții, de mizerie.*

Valoarea textului îşi trage seva din această profundă sinteză între romantism, realism şi simbolism, care fac, din George Topîrceanu, un poet clasic, dar şi modern.

c) *Rapsodii de toamnă* ne dezvăluie dragostea față de natură a lui George Topîrceanu, care-şi ascunde această sensibilitate romantică sub o mască ironică: *Gâze, flori întârziate! / Muza mea satirică / V-a-nchinat de drag la toate / Câte-o strofă lirică.* Refugiul în natură este specific unui temperament romantic, este specific unui poet delicat, care nu poate accepta conflictele şi contradicțiile vieții sociale, față de care are o profundă atitudine critică. Eroul liric al textului este poetul care notează reacțiile sale indirect, prin reacțiile elementelor naturii. Delicatețea poetului se exprimă prin descrierea libelulei, prin finalul încărcat de melancolie. La baza alegoriei se găseşte, de fapt, sentimentul dragostei față de natură. Accentele sale critice şi ironice ne dau semnul inteligenței sale, iar tristețea, cu care meditează la destinul tragic al gâzelor şi florilor, nu este comparabilă cu cea a lui Mihail Eminescu, din *Mai am un singur dor***,** fiindcă nu atinge profunzimea acestuia şi fiindcă sublimează melancolia în umor.

Raportul dintre poet şi natura patriei se exprimă într-un mod subtil, pe baza sentimentului patriotic, ascuns cu grijă sub masca ironiei, pentru a nu părea ridicol într-o lume dominată de interese meschine şi de avariție. Sufletul romantic al lui Eminescu nu mai exista în perioada interbelică. Găsim, în *Rapsodii de toamnă,* o gradare a evenimentelor de la *A trecut întâi o boare* la *Svonul prin livezi coboară,* la emoția *păstăii de sulcină,* la regretele petuniilor, la spaima florii-soarelui, la hotărârea buruienilor de a se călugări şi până la alaiul de frunze moarte al toamnei. Se cuprinde, de fapt, drumul de la viață la moarte, de la vară la iarnă, ca o exprimare a maturității artistice, pe care a atins-o poetul.

El ştie să îmbine tragicul cu ironia, delicatețea cu critica socială, tradiția cu modernismul, realismul cu romantismul, simplitatea cu originalitatea, trăirile proprii cu cele ale gâzelor. El ştie să ascundă o elegie într-o rapsodie, un pastel într-o satiră, fantezia în realitatea concretă.

d) Stilul lui George Topîrceanu se caracterizează prin simplitate şi echilibru clasic, prin cuvinte şi expresii unice, prin folosirea alegoriei, prin oralitate, prin folosirea neologismelor sau a cuvintelor rare în rimă: *podgorii – contradictorii,*

melopeelor – cucurbitaceelor, glorie – iluzorie, campanulă – libelulă, schivnice – potrivnice, mătrăguna – una, măselariță – stareță, inaniție – poliție, mizerabilă – iremediabilă, răstoacă – provoacă, stranie – bejanie.

Alegoria, ca procedeu poetic, utilizat de George Topîrceanu, reia parcă procedeul utilizat de poetul popular în *Miorița*. Personificările: *De mirare parcă-şi ține / Vântul respirația, zâna melopeelor, Un salcâm privi spre munte, Toate florile şoptiră, petuniile / Stau de vorbă între ele, Lişițele-ncep să strige* au la bază mitul comuniunii dintre om şi natură. Metaforele au un aspect particular, fiindcă au aceeaşi particularitate, analogia continuă cu viața umană: *spaima florilor, zâna melopeelor, Doamna cucurbitaceelor.* Alte metafore vizează o expresie originală: *Juvaer de smalț şi aur / Cu sclipiri de platină.*

Metonimiile au la bază substituția cauză-efect: *De emoție... o păstaie de sulfină / A făcut explozie, Floarea-soarelui, bătrână, / De pe-acum se sperie / C-au să-i cadă în țărână / Dinții, de mizerie.*

Uneori, metonimiile se împletesc cu alte figuri de stil ca, de exemplu, personificarea: *... dalia / Ca o doamnă din elită / Îşi îndreaptă talia,* petuniile se întreabă: *Ce ne facem fetelor?,* în timp ce autorul consemnează: *Farmec dând regretelor.* Efectul se împleteşte, în acelaşi timp, cu trăirea psihologică a eroinelor.

Aliterațiile şi asonanțele sintetizează raportul dintre cuvintele care alcătuiesc un context: *Şi din **p**a**p**ură-l **p**rovoacă / Cu **p**relungi a**p**lauze,* în care repetiția lui *p* sugerează zgomotul palmelor. În aliterația *C-un **b**âtlan de **b**aştină* sugerează zgomotul convorbirii – rumoarea.

Scriitorul introduce dialogul, interogația retorică, aluzia, contrastul, pentru a da viață acestui poem complex, care justifică interpretarea lui ca rapsodie sau ca meditație, ca poem sau ca pastel, ori ca satiră socială, adică situându-l pe punctul de interferență al mai multor specii literare şi al mai multor programe estetice.

I.Al. Brătescu-Voineşti – *Puiul*

I.Al. Brătescu-Voineşti s-a născut la Târgovişte, în 1868, într-o familie înstărită, cu obiceiuri patriarhale. Va colabora, îndemnat de criticul Garabet Ibrăileanu, la *Viața Românească,* cu schițe, nuvele şi povestiri. Ele vor forma substanța volumelor *În lumea dreptății* – 1907, *Întuneric şi lumină* – 1912, *Nuvele şi schițe* – 1903. A mai scris drama *Sorana***.**

a) Schița *Puiul*, de I.Al. Brătescu-Voineşti este realistă, fiindcă tema şi subiectul sunt luate din realitatea naturii. O prepeliță, venită din Africa, îşi face în marginea unei pădurici un cuib, în care depune şapte ouă şi scoate şapte pui. Ea hrăneşte puii cu boabele rămase pe mirişte. Puiul cel mare a fost prins de un flăcău, dar acesta îi dă drumul. El nu a ascultat de mama lui şi a fost mustrat.

Puilor le cresc aripile şi mama lor îi învață să zboare. Sosirea unui vânător aduce o întâmplare dramatică în viața prepeliței. Ea izbuteşte să-l înşele pe vânător, zburând în dreptul câinelui, pentru ca acesta să nu poată trage. Puiul cel mare nu ascultă de sfatul mamei şi zboară din cuib. Este rănit şi cade în lăstăriş, rupându-şi o aripă. Prepelița îşi dă seama că el este pierdut, dar îşi ascunde durerea. Finalul este anunțat treptat. Miriştea este arată, apoi este cules porumbul şi cade bruma. Păsările (cocorii, rândunelele) încep să plece. Prepelița întârzie, fiindcă nu se îndură să se despartă de puiul schilodit şi disperat. Venirea crivățului o hotărăşte să plece, pentru a-i salva pe ceilalți. Puiul, rămas singur la marginea lăstărişului, stă zgribulit de frig. Scriitorul îşi imaginează moartea puiului asemeni celei a oamenilor. La început, din cauza frigului, are dureri mari. Apoi simte o piroteală şi retrăieşte crâmpeie din scurta lui viață: carâmbul cizmei vânătorului, aripa caldă a mamei, miriştea. Moare cu ghearele împreunate, schițând gestul uman al rugăciunii.

Ideea este moralizatoare, deci clasică. Copii ce nu-şi ascultă părinții vor trăi dramatic experiențe triste şi grave, care îi vor face să înțeleagă valoarea sfatului părintesc.

Personajele au un caracter tipic. Prepelița reprezintă tipul mamei iubitoare, puiul cel mare – tipul copilului neascultător. Vânătorul reprezintă tipul ucigaşului, răul, cel care distruge şi arată raportul profund greşit dintre om şi viețuitoare.

b) Puiul este o alegorie, adică o povestire cu personaje din lumea animalelor, plantelor, păsărilor, cărora li se dau, prin personificare, calități şi trăiri omeneşti.

Această alegorie are în vedere cultivarea unor comportamente sociale morale, determinate de ascultarea părinților. Odată cu creşterea lor, copiii trebuie să învețe normele de conduită socială. Ei trebuie să ştie cum să se comporte în familie, în societate, în împrejurările grele ale vieții. Prepelița este asemeni unei mame grijulii, preocupată să le dea puilor tot ceea ce este mai bun. Ea îi ocroteşte, sub aripile ei, de soare, ploaie, frig. Îşi pune viața în primejdie, când vine vânătorul, atrăgându-l spre lăstăriş pentru a-şi salva puii. Îl ceartă pe puiul cel mare, când face prima greşeală, şi, din neascultare, este prins de un flăcău. Cea de-a doua greşeală puiul o va plăti scump. Este rănit şi nu va mai putea zbura. În inima prepeliței, ca în cea a unei mame, se dă o luptă sfâşietoare: să rămână cu puiul schilod sau să plece ca să-i salveze pe ceilalți de gerurile iernii. Scriitorul imaginează întrebări şi răspunsuri umane între prepeliță şi puiul rănit. El atribuie celor două personaje sentimente umane sau hotărâri ca acea luată de prepeliță, când pleacă cu puii sănătoşi. Puiul cel mare este egoistul, care caută să scape el, fără să-i pese de ceilalți. Pedeapsa, pe care o ia, are un caracter moralizator. Cel care nu-şi pune sufletul său în primejdie, ca prepelița pentru ceilalți, şi-l va pierde, va rămâne singur în gerul aspru al vieții. De aceea, personajele au un caracter general: prepelița este iubirea părintească a mamei, puiul cel mare este neascultarea specifică tinerilor, care vor să-şi arate curajul, independența. Ei calcă porunca *„Să cinsteşti pe tatăl şi pe mama ta”* şi ieşirea în afara legii are consecințe tragice.

c) Stilul utilizat de I.Al. Brătescu-Voineşti este realist. El utilizează termeni expresivi ca: *lăstăriş,* cu sens de pădurice*, mirişte, pârloagă, preajmă, piroteală, schilod, carâmb, alică, herete, a se pitula*. Pentru a ne sensibiliza şi pentru a ne sugera o analogie între viața oamenilor şi cea a păsărilor, scriitorul utilizează alegoria, împrumutând, prepeliței şi puilor, un comportament uman, exprimat şi prin dialoguri. De exemplu, când vine vânătorul, prepelița le spune puilor:

– Eu o să zbor, voi să rămâneți nemişcați; care zboară e pierdut. Ați înțeles?

Acest comportament rațional al prepeliței este sugerat prin felul în care zboară în dreptul câinelui, pentru ca vânătorul să nu poată trage, dar şi ca să-i îndepărteze de cuib şi de pui. Această îmbinare între descriere, narațiune şi dialog dă textului momente de intensitate ca reproducerea cuvintelor vânătorului: *Unde fugi? înapoi, Nero!*

Scriitorul ştie să folosească construcții expresive ca: *sub un cort, ochişorii ca nişte mărgele verzi, a rămas împietrit, aripă moartă, puii au clipit din ochi, fâşâitul unui câine, bătaia puştii, ca sticla, moartă de oboseală, au întors locul, ger aprig, zburând în rasul pământului,* folosind comparații, metafore, metonimii, personificări, epitete etc.

Astfel, pentru a reda imaginea iernii, el utilizează termenul expresiv *preajmă,* epitetul şi metafora *haina albă şi rece a iernii,* comparația şi aliterația *senin ca sticla.*

Simbolizarea sugerează intenționalitatea umană: *pică mort cu degetele ghearei împreunate ca pentru închinăciune,* aşa cum dedicația de la începutul povestirii (*Sandi, să asculți pe mămica!*) arată intenția moralizatoare a autorului: *Cine nu-şi ascultă părinții, îşi pierde viața şi sufletul.*

Duiliu Zamfirescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la Plăineşti, lângă Râmnicu-Sărat la 30 octombrie 1858. Tatăl său era arendaşul Lascăr Zamfirescu de la Plăineşti. Mama, Sultana, era sora arhitectului Mincu. Şcoala primară şi gimnaziul le face la Focşani şi liceul la Bucureşti. Face Facultatea de Drept la Bucureşti şi audiază cursurile Facultății de Litere. În 1880 este supleant la Hârşova, în 1881 procuror la Târgovişte. Va colabora la „România liberă", la „Literatorul", „Convorbiri literare". Intră în diplomație din 1885 şi este secretar de legație la Roma. Se căsătoreşte cu Henriette Allievi, fiica unui senator şi a unei contese. Duce o viață de saloane. Va fi transferat apoi la Atena, Bruxelles, Budapesta. Va fi secretar general la Ministerul de Externe (1906) şi membru în comisia europeană a Dunării. A fost deputat şi ministru. Moare la Văratec, în 3 iunie 1922, şi este înmormântat la Focşani.

Activitatea literară este alcătuită din:

- versuri: *Imnuri păgâne, Poezii nouă*
- nuvele: *Inundația, Noapte bună, O muză*
- romane: *Viața la țară, Tănase Scatiu, Îndreptări, În război, Anna*, care alcătuiesc Ciclul Comăneştenilor. Apoi va mai scrie *Lume nouă lume veche* şi *În fața vieții*.

Din activitatea sa ca dramaturg menționăm: *Lumina nouă*, *O amică*, *Poezia despărțirii*, *Voichița*.

2. a) ***Viața la țară*** face parte din Ciclul Comăneştenilor, alcătuit dintr-o serie de cinci romane: *Viața la țară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Anna.* Scriitorul este tezist, deşi nu accepta teoriile lui C.D. Gherea. Regretul său după o lume, care apunea la sfârşitul secolului al XIX-lea, o lume a clasei feudale, idealizată de apartenența sa la o conştiință națională şi de exilul său diplomatic în Italia, îl găsim în *Viața la țară.* În *Tănase Scatiu,* pe care-l definea prin mitocanul de Scatiu, el vrea să critice lumea burgheză, o lume aproape nouă: *lumea arendaşilor* în ascensiune pe temeliile unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu. Ciclul va fi, deci, expresia unui protest antiburghez, a ostilității scriitorului față de partidul liberal şi o continuare a tradiției marilor

clasici I.L. Caragiale, Mihail Eminescu, I. Slavici, care au avut aceeaşi atitudine critică. De aceea scriitorul îşi propune: *am să judec pe pârliţii de arendaşi ajunşi bogaţi, factori politici, falşi în întâia şi a doua generaţie*, fiindcă îi repugnă, ceea ce este degradant în valorile umane. De aici interferenţa de realism, de clasicism şi de romantism în structura romanelor sale. De aceea, în romanul *În război,* el este la mare distanţă de versiunea oficială, care făcea din rege şi capii politici liberali câştigătorii războiului, lăudându-i pe ofiţerii şi soldaţii, care făcuseră dovada patriotismului autentic, deoarece ei reprezintă poporul acesta.

Caracterul moralizator, de factură clasică, se va accentua în *Îndreptări* şi *Anna* şi de aceea ele rămân mai slab realizate sub raportul valorii literare. La trecerea timpului, rămân doar valorile, alegându-se mai ales acele creaţii, care au un rol important în evoluţia fenomenului literar. Rolul şi locul romanelor lui Duiliu Zamfirescu este de a fi o verigă importantă în lanţul istoriei literare, a romanului românesc, reprezentat prin momente semnificative marcate de: Nicolae Filimon, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura.

b) *Viaţa la ţară* este un roman realist, fiindcă *tema* o formează viaţa rurală românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea, marcând momentul de apus al clasei feudale şi apariţia burgheziei rurale, reprezentată de arendaşi. Altfel spus, este momentul penetrării relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa rurală românească, continuând în alte condiţii social-istorice pe Ioan Slavici.

Dinu Murguleţ este personajul principal al romanului şi reprezintă categoria socială a boierimii tradiţionale, alături de Saşa Comăneşteanu, Matei Damian şi Mihai Comăneşteanu. Acţiunea romanului este simplă, fiindcă aşa este viaţa patriarhală, dar începe cu momentul declanşării conflictului. Tănase Scatiu şi mama sa, Profira, vin în vizită la Dinu Murguleţ, ca vecini de moşie, cu un scop bine precizat, acela de a pune la cale o mezalianţă, adică căsătoria dintre grosolanul şi obraznicul Tănase Scatiu şi Tincuţa, fiica lui Dinu Murguleţ. Este un mod în care arendaşul Tănase Scatiu, după ce pune mâna pe o moşie, vrea să mai obţină una, pe cea a lui Dinu Murguleţ. Asocierea dintre Dinu Păturică, arivistul fanariot brutal, fără scrupule, din romanul *Ciocoii vechi şi noi*, de Nicolae Filimon, şi Tănase Scatiu este uşor de făcut.

Scena este bine realizată, conturând de la început personajele şi îmbinând analiza psihologică cu creaţia. Obraznica Profira, mama lui Tănase Scatiu, se preface că leşină, pentru ca să fie invitată în casă, îi impută lui Dinu Murguleţ că-i „fudul” şi nu vine să-i vadă, face gafa să-i spună lui Dinu Murguleţ că ţine moşia de la Eforie pe nimic. La urmă aruncă cuvintele: *„Ce zici, vecine, ne-ncuscrim?”*, ceea ce produce reacţia de după plecarea lor a lui Dinu Murguleţ, care nu-şi poate imagina cum un mojic ca Tănase Scatiu are impertinenţa să vină cu intenţia de a-i cere fata în căsătorie.

În casa lui Dinu Murguleţ locuieşte sora sa, Diamandula, care, fiind în vârstă, îşi trăieşte ultimele zile, aşteptând pe fiul ei Matei Damian să se întoarcă de la studii, din Italia. Venirea acestuia este un eveniment şi deplasează întreaga familie la gara Ciulniţa. Moartea bătrânei este urmărită cu multă fineţe

de analist. Dialogul dintre Diamandula şi Matei Damian este bine chibzuit, când aceasta îi spune să încerce s-o cunoască pe Saşa Comăneşteanu, să-i promită că va rămâne în ţară, că nu va înstrăina moşia şi să-l ajute pe Dinu Murguleţ, fiindcă are probleme financiare. Apoi romanul capătă o tentă romantică prin idila dintre Matei Damian şi Saşa Comăneşteanu, dublată de idila dintre Mihai Comăneşteanu şi Tincuţa.

Caracterul realist al romanului este accentuat atât prin discuţiile dintre Dinu Murguleţ şi Matei Damian, când, respectând dorinţa mamei sale, Matei îi dă o sumă mare de bani ca zestre pentru Tincuţa şi, în acelaşi timp, ca să-l scape de datoriile pe care le avea. Realist este mai ales în conflictul dintre ţărani şi Tănase Scatiu, dintre ţărani şi autorităţi, când, cu ajutorul acestora, Tănase Scatiu vrea să le fure pământurile.

Schingiuirea ţăranilor de către subcomisarul plătit de Tănase Scatiu este o prefigurare a finalului din romanul *Tănase Scatiu,* de fapt partea a doua a romanului *Viaţa la ţară.* Însuşindu-şi moşia lui Dinu Murguleţ, pe care îl ţine sechestrat după moartea Tincuţei, Tănase Scatiu, cu obrăznicia şi impertinenţa sa, are curajul să vie la moşia lui Dinu Murguleţ să-l răpească şi să-l agreseze. Ţăranii prind de veste şi-l vor ucide pe Tănase Scatiu. Sunt pagini, care pun în evidenţă vâna de scriitor realist a lui Duiliu Zamfirescu, ca precursor al lui Liviu Rebreanu în realizarea romanului românesc modern. Masa ţărănească ne apare condusă de exponenţi ca Lefter, Stoica, dar, în general, este nediferenţiată, iar viaţa satului nu este cunoscută de autor şi nu apare în roman. Se urmăreşte în general viaţa clasei dominante, a boierimii rurale, ceea ce dă romanului o notă de clasicism.

c) Caracterul romantic al romanului se concentrează în jurul eroinei Saşa Comăneşteanu, comparată de criticul Garabet Ibrăileanu cu eroinele romanelor lui Turgheniev sau Tolstoi, prin delicateţea şi frumuseţea spirituală. Ea îl aşteaptă pe Matei Damian să se întoarcă de la studii, fiindcă îl iubeşte şi-i este credincioasă, deşi între ei nu era nici o relaţie, care s-o îndreptăţească. Ea îşi creşte fratele şi surorile (Mihai, Mary, Victoria) ca o mamă, de aceea, când Dinu Murguleţ îi vorbeşte de căsătorie, ea îi spune că are o familie. Harnică şi pricepută, ea îşi administrează singură moşia, introduce chiar mijloacele mai moderne pentru a mări producţia agricolă şi se miră că Matei Damian, care este atât de nepriceput, vrea să rămână la ţară, să-şi administreze moşia singur. Când Dinu Murguleţ vine s-o peţească, fiind trimis de Matei Damian, ea la început refuză să discute problema, dar, aflând cine o cere în căsătorie, rosteşte cu obrajii roşii: *Asta e altă vorbă*, cuvinte simple, dar cu o încărcătură emoţională. Râde printre lacrimi, se uită încurcată în pământ, fiindcă a sosit clipa atât de mult visată. Când Dinu Murguleţ o întreabă pe ce se întemeia, ca să-l aştepte pe Matei Damian, ea spune, în câteva cuvinte simple, adevărul:

– *Eu nu mă întemeiam pe nimic, zise rar, eu îl iubeam.*

Ca s-o încerce, Dinu Murguleţ îi strecoară ideea că Matei Damian o cere în căsătorie, ca să împlinească dorinţa mamei sale, Diamandula. Saşa se uită la el cu frică, parcă soarta *i-ar fi atârnat de vorbele lui*. De aici tactica şi strategia lui Dinu Murguleţ de a amâna discuţia căsătoriei după întoarcerea Saşei

Comăneşteanu de la Paris. Este căutată de Matei Damian, care vine la moşia ei şi o găseşte aşteptându-l. Scena este construită cu o mare economie de mijloace, dintr-un dialog simplu şi sensibil:

– Tare mi-eşti dragă!...dragă, ca sufletul!...Ştii?

– Da...

– Cât se poate de mult şi de tare!...

– Da...

– Şi eşti de acum a mea...toată, întreagă, cu păr, cu ochi, cu suflet şi cu tot.

– Cu tot.

– Şi nu mai pleci.

– Dacă vrei, nu mai plec.

Scriitorul ştie că lucrurile mari, hotărârile decisive, ideile importante nu au nevoie de cuvinte multe, de fraze complicate, fiindcă ele sporesc ambiguitatea. Procedeul creației va fi reluat în dialogul dintre Matei Damian şi Saşa Comăneşteanu, după întoarcerea acesteia de la Paris. Saşa îi impută lui Matei, că n-a aşteptat-o la gară, fiindcă era angrenat cu Dinu Murguleț în aplanarea conflictului dintre țărani şi autorități. Acesta i-a luat la el pe magistrați, pe avocat şi i-a scos pe țărani din mâna jandarmilor. Matei îi aminteşte că nici ea n-a venit să-l întâmpine la gară, când s-a întors din străinătate:

– Într-adevăr, zise ea, dar nu puteam veni.

– Ca să nu rămână biata mamă singură?

– Ca să nu rămâie singură, da, şi ca să nu afli dumneata prea curând ceea ce voiam să ascund şi ceea ce totuşi ai aflat foarte repede.

Când autorul vrea să pună în gura lui Matei cuvinte cu vădită tentă literară, Saşa îl întrerupe: *Cu o frază din Glück şi două versuri din Homer, aş crede că te văd sosind din pământul fericit al Câmpiilor Elysée, unde primăvara eternă încinge trunchiul copacilor cu iederă verde...*

Ea vrea o realitate simplă, o fericire omenească, casnică, familiară, intimă, totală, fără martori:

Ce fericiți o să fim după...când...mă vei lua. N-o să ne ducem nicăierea nu-i aşa? Am să-ți cânt câte ceva seara, aici în casa noastră, singuri la foc...

Cuvintele lui Dinu Murguleț, luate din *Psaltire,* dau un sens adânc relației dintre Saşa Comăneşteanu şi Matei Damian, fiindcă nu există fericire fără Dumnezeu, nici frumusețe spirituală: *Ca să puie întru Dumnezeu nădejdea lor şi să nu uite lucrurile lui Dumnezeu şi poruncile lui să le caute*.

d) Stilul lui Duiliu Zamfirescu se caracterizează prin spiritul critic, acuratețea, împletirea analizei psihologice cu creația, ca trăsături ale apartenenței la estetica realistă; prin echilibrul, armonia, simplitatea, claritatea ce caracterizează clasicismul; prin delicatețea, sensibilitatea, discreția, afectivitatea ce nuanțează romantic textul romanului.

Când Matei Damian, venit din Italia, poartă un dialog cu mama sa Diamandula, scriitorul introduce metafora epică a fulgului, încărcând-o cu valorile unei meditații discrete pe tema *fortuna labilis:*

Gândul bătrânei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpânea, rămânea plutitor în aer şi se anina de fulgul de pe pernă; gândul lui, încremenit

de apropierea morții, se destindea prin curiozitate şi urmărea pe acela al mamei, ocupat de un fulg.

– Aşa este: „nici atât nu facem.”

Când Dinu Murguleț le comunică celorlalți hotărârea lui Matei Damian şi a Saşei Comăneşteanu de a se căsători, o face simplu, clar, solemn, cu afectivitate şi delicatețe:

– Ascultați la mine: Ştiți că Saşa este fata mea, fiindcă tată-său, Dumnezeu să-l ierte, m-a lăsat cu limbă de moarte părintele ei sufletesc. Acuma vine dumnealui Matei Damian, nepotu-meu, şi mi-o cere de legitimă soție iar eu i-o dau.

Saşa se făcuse roşie ca un măr. Conu Dinu se apropie de ea şi, luându-i o mână, o pune într-a lui Matei. Toți se sculară în picioare.

Caracterul moralizator, de factură clasică este introdus în roman fără ostentație, simplu şi poate fi rezumat de cuvintele rostite de Dinu Murguleț: *Asta este: să umblați în poruncile Domnului şi să fiți norociți voi şi copiii voştri! zise bătrânul ca încheiere la cuvântarea sa.*

Tincuța, dusă de mama ei Sofia pe la Bucureşti, îşi însuşeşte conceptul de *carpe diem,* participă la baluri, vrea să trăiască în petreceri, uită de cuvântul pe care l-a dat lui Mihai Comăneşteanu şi, sub influența mamei sale, face greşeala de a se căsători cu Tănase Scatiu. Scriitorul îşi pedepseşte eroina cu o viață de mizerie, încheiată cu moartea, arătând unde duce o viață trăită fără principii morale, dominată de interese meschine.

Eroii sunt bine conturați, sunt vii, trăiesc cuvintele pe care le rostesc, chiar dacă uneori sunt stângace şi puțin potrivite. Scriitorul ştie să mânuiască arta descrierii: *Dar ochii ei adânci aveau o privire atât de preocupată, încât se vedea din genele lor, ce se mişcau gânditoare, că mintea e în altă parte. Gura zâmbea, umedă de fericire. Mâna stângă, cu care arunca zarul, tremura.*

Duiliu Zamfirescu rămâne în aria literaturii române un scriitor realist de factură clasică, dar şi romantică.

Garabet Ibrăileanu

1. Viața şi activitatea literară

Născut la 23 mai 1871 la Târgu Frumos, ca fiu al unui funcționar din Roman, care ia în arendă la Băceşti o moşie. Face şcoala primară la Bacău şi Roman şi gimnaziul la „Roman-Vodă" şi apoi liceul „Codreanu" din Bârlad. Tatăl moare în 1887 şi o va duce greu. Va scoate la Roman revista „Şcoala nouă" cu Eugen I. Vaian. Apoi va colabora la „Evenimentul literar" din Iaşi şi „Lumea nouă" din Bucureşti. Şi-a luat licența în 1895 şi a fost profesor la Liceul Internat „C. Negruzzi" din Iaşi şi din 1912 la Facultatea de Litere din Iaşi, după ce îşi dă doctoratul cu *Opera literară a d-lui Vlahuță*.

A condus revista *Viața Românească* influențând în sens realist dezvoltarea literaturii. Cartea sa: *Spiritul critic în cultura românească* este de fapt o axiologie realistă.

Activitatea sa literară va mai fi concretizată şi prin următoarele cărți: *Scriitori români şi străini*, *Note şi impresii*, *Scriitori şi curente*, *Studii literare*, multe articole şi romanul *Adela*.

2. *Adela*

Romanul *Adela* – Jurnalul lui Emil Codrescu – este realizat la punctul de interferență dintre realism şi romantism. Acțiunea romanului se petrece la Bălțăteşti o mică stațiune situată pe şoseaua ce leagă oraşele Piatra Neamț de Târgu Neamț, în apropierea intersecției cu un drum spre Mănăstirea Văratec. Ambianța este cea de la începutul secolului al XX-lea, când grupul de la *Viața Românească* obişnuia să se retragă vara la munte.

Eroul principal este un medic, Emil Codrescu, care a dus o viață de intelectual ascet, cu puține relații sociale. El are pasiunea cărților, *înoată în probleme* şi personalitatea lui rece, cumpănită a omului de ştiință pune un diagnostic eului său sentimental, care o idealizează pe Adela (de fapt Adelaida), fiindcă este cuprins de o mistuitoare iubire.

Evenimentele sunt mărunte, structura epică este aproape inexistentă, eroii sunt sumar conturați cu mijloace realiste.

Domnul Dimitriu (Calistrat Hogaş) este *original personaj, superb de sănătate şi de veselie, tăiat în proporții ciclopice, cu o față de satir bătrân încadrată de o barbă gălbuie, rară şi găurită de doi ochi mici, verzi, pătrunzători,*

care râdeau parcă necontenit singuri fără participarea feței, cu o pălărie cât o roată de trăsură, cu o manta imensă şi cu ciorapii roşii...

Emil Codrescu spiritual, adept al moralei practice este asemănat de Adela cu prințul Andrei Bolkonsky din romanul *Război şi pace,* de Lev Tolstoi, fiindcă *rece şi ironic în aparență, sensibil şi chiar sentimental în realitate*, oscilează ca să se apropie de Nataşa, s-o ierte, aşa cum va ezita şi eroul lui Ibrăileanu *de a se apropia cu toată convingerea de formele palpabile ale vieții*. Drama lui Emil Codrescu este a unui *cvadragenar intempestiv şi pervers de lucid*, fiindcă hipersensibilitatea lui este aproape maladivă. Inteligența lui dornică de sensuri neprevăzute *acționează în sensul unei dialectici proprii, în afara logicii obişnuite. De aceea însăşi Adela cu toată dragostea pentru el rămâne derutată în fața ezitărilor şi inconsecvențelor*. De aceea îi spune: *Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei*.

Emil Codrescu apare structurat pe două planuri: contemplativ - pasionat dar şi critic – dizolvant.

Adela este *un bloc de frumuseți vii şi calde*, spontană, fără reflexe şi calcule. Dacă pentru Emil Codrescu *Adela este o iluzie paradisiacă, şi nu trebuie să devină o realitate*, *stânca pe care creşte floarea reginei*, inabordabilă *din cauza prăpastiei care te desparte de ea*, deşi *E cu neputință să fi existat cândva pe planetă o apariție mai încântătoare*. Ea este pentru el **donna angelicata** adică femeia înger; *cuvântul înger nu s-a potrivit unei trecătoare apariții umane, ca acestei ființe în adevăr angelice*.

Caracterizarea eroinei se face din linii succesive. Ea refuză ideea formulată de Turgheniev că se apropie de femeie ca de un sanctuar: *Nu suntem sanctuare*. Umorul cu care îşi apropie natura şi lucrurile este duios şi simplu. Florile au personalitate. Unele sunt *sentimentale*, altele *impertinente, copii* sau *cucoane mici*.

Modelul pentru Adela este *Fata pe care ai iubit-o la optsprezece ani şi n-ai mai văzut-o de atunci, o iubeşti toată viața*. În *Amintiri,* G. Ibrăileanu mărturiseşte că la Roman, la optsprezece ani, *o afacere mai mult de imaginație decât de romantism,* i-a lăsat o amintire cu rezonanțe de voluptate spirituală.

Limbajul arhaizant utilizat este realist: *pănă* (pt. până), *saltarele* (pt. sertarele), *evantaliu* (pt. evantai), *adinioarea* (pt. adineaori). Realist este şi procedeul analizei. De aceea G. Călinescu remarca la apariția romanului (1933 – ed. I): *Cel mai bun roman de analiză pe care îl avem*. Sobrietatea stilului face ca bogăția de nuanțe, de idei, să fie condensată, a unui scriitor psiholog, de formație ştiințifică. De aceea cuvintele lui G. Călinescu sunt pe deplin justificate: *Nu găseşti în acest roman niciun cuvânt de prisos, nicio descripțiune pentru ea însăşi, nicio alunecare pe neaua purei străluciri*. (*Adevărul literar şi artistic,* 1933, 652, p. 1).

Remarca lui Emil Codrescu din finalul romanului: *A trecut fericirea pe lângă mine şi nu i-am pus mâna în piept?,* este un prilej de meditație, fiindcă în cele mai importante momente ale vieții nu realizăm importanța lor, nu ştim să le trăim, nu ştim să acționăm. De aceea o greşeală făcută la tinerețe ne poate costa până la bătrânețe.

3. *Creație şi analiză*

Articolul discută cele două tehnici principale pentru realizarea romanului. Analiza este transformarea introspecției într-un procedeu sau modul prin care autorul ne introduce în sufletul eroilor. Creația este totalitatea reprezentărilor concrete, înfățişarea personajelor, comportarea lor, cuvintele, modul lor de a fi. Din împletirea creației cu analiza se realizează imaginea exterioară şi cea interioară a eroilor.

Modelul romanului de analiză îl aduce Marcel Proust cu *În căutarea timpului pierdut*, care n-are intrigă, subiect, epică externă, ci creează stări sufleteşti, eflorescența psihică, realități psihice de sine stătătoare. Gelozia lui Swan devine Gelozia. Introspecția devine o metodă. Sonata lui Vinteuil devine o ființă. Inteligența, adică intelectul, se întoarce în sine şi face o investigație continuă, o evaluare, o inventariere, o creare, o recreare a stărilor de spirit, a atitudinilor, opțiunilor, aspirațiilor, actelor de voință.

Romanul este definit ca o trăire unică. El evoluează de la liric la epic şi apoi la dramatic, adică de la romanul de dragoste la cel de idei.

Mihail Sadoveanu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la Paşcani la 5 noiembrie 1880 ca fiu al avocatului Alexandru Sadoveanu şi al Profirei Ursachi. Face gimnaziul la Fălticeni, apoi Liceul Național din Iaşi. Din 1904 pleacă la Bucureşti, colaborează la *Sămănătorul*. Se retrage apoi la Fălticeni şi după apariția revistei „Viața românească" în 1906 vine la Iaşi, unde va realiza partea cea mai importantă a creației sale. A fost director al Teatrului Național din Iaşi. În 1921 devine membru al Academiei Române. A primit distincții numeroase ca: doctor honoris causa al Universității din Iaşi şi Premiul de stat. Moare în 1961.

Activitatea literară va fi foarte bogată, fiind alcătuită din romane: *Şoimii* (1904), *Neamul Şoimăreştilor* (1915), *Nunta domniței Ruxanda* (1932), *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Frații Jderi* (1935-1942), *Creanga de aur* (1933), *Nicoară Potcoavă* (1952), din povestiri: *Dureri înăbuşite* (1904), *Crâşma lui moş Precu* (1904), *La noi în Viişoara* (1907), *Bordeienii* (1912), *Hanu Ancuței* (1928), *Dumbrava minunată* (1922), *Țara de dincolo de negură* (1926), *Împărăția apelor* (1928), *Măria sa Puiul Pădurii* (1931), *Nopțile de Sânziene* (1934), *Valea Frumoasei* (1938), *Ochi de urs* (1938), *Ostrovul lupilor* (1941), *Nada Florilor* (1951), *Floare ofilită* (1905), *Însemnările lui Nicolae Manea* (1907), *Apa morților* (1911), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933), *Cânele* (1904), *Balta liniştită* (1908), *Haia Sanis* (1908).

2. *Hanu Ancuței*

a) *Hanu Ancuței* este o sinteză a universului sadovenian, fiindcă aici găsim toate temele şi motivele, programul său estetic, conceptele şi modelele narative, prototipurile umane, simbolurile şi timbrul sadovenian.

Hanul este un nucleu, un model de viață românească, are *ziduri înalte ca de cetate*, sugerând cetatea ideală a lui Platon în variantă moldavă, *porțile îi stau deschise ca la domnie şi chiar Vodă Mihalache Sturza vine să vadă ochii Ancuței. C-aşa-i datina*. Aici, din vremurile de demult, se păstrează obiceiul de a întemeia sfaturi, un fel de divan popular, sugerând *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea,* de Dimitrie Cantemir, dar şi *Banchetul* lui Platon, într-o variantă rustică. Eroii vin să-şi depună comoara lor de înțelepciune aici, la Hanul Ancuței.

Ancuța ascultă şi reține toate povestirile, ştie tot ce se petrece în țara Moldovei, este o carte vie. Scriitorul insistă asupra ochilor ei spre a sugera rolul de simbol al conştiinței naționale şi sociale, pe care-l are eroina.

Ancuța este viața într-o continuă trecere, este frumoasă şi *clipeşte domol ca o mâță dezmierdată*, când o apucă de mână căpitanul Nicolae Isac. Hanul este o insulă a unui Eden pierdut în negura timpului, *în neagra fântână a trecutului*. Este universul național, dar şi o imagine a unui univers, creat de Mihail Sadoveanu. De aceea găsim în el firele narative, motivele şi temele, care vor fi dezvoltate în romanele lui Sadoveanu.

Firul **satul** şi **țăranul,** pe care-l găsim în povestirea comisului Ioniță de la Drăgăneşti şi în *Județ al sărmanilor,* va fi dezvoltat în *Nicoară Potcoavă, Bordeienii, Neamul Şoimăreştilor, Zodia Cancerului.* El îşi are originea în politica înțeleaptă a lui Ştefan cel Mare şi Sfânt de a construi puternice aşezări răzeşeşti la hotarele Moldovei, spre a o apăra. De aceea glorioasa sa domnie, sintetizată în *Frații Jderi,* se găseşte în centrul universului sadovenian, topind într-un tot firele narative, ca şi în *Hanu Ancuței.* Asemeni Împăratului Alb, Ştefan cel Mare şi Sfânt, călare pe albul armăsar Catalan, are un destin de învingător. Eroii tind să devină arhetipuri, având trăsăturile sugerate de cartea de zodii, pe care o poartă la şold moş Leonte Zodierul. Realitatea se împleteşte cu legenda, iar mitul cu simbolul. Toate firele narative ale universului sadovenian îşi au punctul de început în *Hanu Ancuței* şi se încheie în *Frații Jderi.*

b) Structura narativă este o continuă reluare a motivelor şi temelor universului sadovenian: iubirea şi natura, divanul şi judecata, istoria şi războiul, destinul şi adevărul, negoțul şi călătoria, satul şi biserica, viața şi moartea.

Ele îşi găsesc exprimarea printr-un erou-simbol, aşa cum cântecul îşi ia ființa printr-un glas sau instrument, aşa cum cântecele bătrâneşti şi doinele s-au ridicat din inimile lor *ca flori pe morminte*. Mihail Sadoveanu mărturisea, în discursul său de recepție la Academia Română, că: *panteonul meu literar, simplu şi rustic, fără podoabe ca natura, însă măreț ca şi dânsa* este alcătuit din *păstorul necărturar*, din *Ion Neculce, din Ion Creangă, şi din marii săi înaintaşi*, care exprimă *sufletul cel veşnic al neamului*. Acest *suflet al neamului* este motivația şi scopul scrisului pentru Mihail Sadoveanu. Din el se generează universul sadovenian, este *cântecul amintirii* care transformă viața şi moartea într-un motiv esențializat.

Eroii săi simbolici sunt surprinşi într-un moment din Marea Trecere spre împlinirea destinului lor. Numărul zece sugerează perfecțiunea, punctul pe i, trecerea spre o altă lume, momentul unic al mărturisirii, ca în estetica expresionistă. Țipătul lui Munch devine divan moldav.

Restructurarea este procedeul specific sadovenian, prin care o snoavă devine povestirea comisului Ioniță din *Iapa lui Vodă,* un element de mit popular devine povestirea lui Moş Leonte Zodierul din *Balaurul.* Călugărul Gherman, de la Durău, transformă o legendă într-o povestire, *Haralambie.* În acelaşi mod o baladă, *Miorița,* devine nucleul povestirii *Orb sărac.* Ea este *o bătaie de inimă a oamenilor, care au fost şi nu mai sunt pe acest pământ*. Cântecul este *o amintire esențializată*, de aceea şi căpitanul Nicolae Isac îngână *Cântecul cucului,* o meditație pe tema *fortuna labilis* în manieră populară, iar Constantin

Moţoc îşi începe povestirea, cântând o doină de haiducie. Specificul naţional caracterizează textul sadovenian, dându-i o aură emanată de această conştiinţă naţională, sintetizată în cântec.

c) Motivele şi temele sadoveniene sunt centre, linii din care emană şi în care se concentrează toate povestirile şi romanele lui Mihail Sadoveanu.

Motivul **negoţul** şi **călătoria** se întrupează prin jupân Damian Cristişor, care realizează un roman de călătorie, concentrat într-o povestire despre nemţi, despre o altă lume cu trenuri, oraşe, care au case cu etaj, ceasuri, alte obiceiuri, alt mod de viaţă. Constantin Moţoc şi Vasile cel Mare pornesc în călătorie ca *doi negustori de treabă*, căpitanul Neculai Isac *trece cu cărăuşii şi cu antalele*, ca să ducă *vinuri la ţinutul Sucevei.* În povestirea *Haralambie,* meşterul Ianache Coropcarul, adică negustor ambulant, îşi va asuma rolul de povestitor în *Cealaltă Ancuţă.* Comisul Ioniţă de la Drăgăneşti povesteşte, în *Iapa lui Vodă, călătoria sa la târgul Ieşului.* Cucoana Irinuţa, din *Balaurul,* călătoreşte mereu la târgul Romanului. Chiar Constandin, din povestirea *Orb sărac,* vine *de la târgul cel mare al Chiului* şi este dus *de baba Salomeia la cetatea Domniei,* ca *să se roage la Sfânta Cuvioasa Paraschiva.*

Motivul **satul** şi **biserica** este întrupat prin călugărul Gherman de la Durău, care se duce la Iaşi, ca să se închine la biserica Sfântul Haralambie, ridicată pentru pomenirea tatălui său, haiducul Haralambie, ucis de fratele acestuia Gheorghe Leondari. În *Judeţ al sărmanilor,* motivul are rolul de a defini momentul judeţului la *Sfânta sărbătoare a Înălţării,* când *ieşea norodul de la leturghie.* Motivul este prezent în aproape toate povestirile. Căpitanul Nicolae Isac ascultă *clopotele de la Tupilaţi*, Năstase Balomir s-a cununat chiar la Sfânta Mitropolie, comisul Ioniţă trage la han lângă biserica lui Lozonski, Toderiţă Catană este închis în turn la Golia, jupân Damian are *un dar pentru Sfânta noastră maică Paraschiva*, Ienachi Coropcarul vorbeşte despre *un schit pe un colţ de stâncă, pe care l-a văzut la Sfântul Munte.*

Cel mai amplu tratat este motivul **dragostea** şi **natura,** întrupat de Toderiţă Catană, care, în povestirea *Cealaltă Ancuţă,* o fură pe duduca Varvara. În *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* duduca Aglăiţa şi Ilieş Ursachi izbutesc să-şi împlinească iubirea datorită unui concurs de împrejurări şi să fie căsătoriţi de Vodă Calimach, cu toată opoziţia boierului Dimachi Mârza. Idila dintre căpitanul Nicolae Isac şi Marga se termină tragic cu moartea eroinei şi rănirea căpitanului. Tragică este şi relaţia dintre mama părintelui Gherman şi haiducul Haralambie, ca şi căsnicia distrusă dintre Constantin Moţoc şi Ilinca. Chiar jupân Damian o sărută pe Ancuţa, după ce-i dă mărgele şi-i admiră frumuseţea. Natura dă cadrul unic al întâmplării. Idila dintre Marga şi căpitanul Isac se petrece la fântâna dintre plopi. În *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* este poiana lui Vlădica Sas, în *Cealaltă Ancuţă,* la podul umblător de la Tupilaţi, în *Judeţ al sărmanilor,* Constantin Moţoc se retrage în munte, *sub cetină.* Cadrul unic este o coordonată a stilului sadovenian.

Divanul şi judecata se definesc ca fiind tema celei de a zecea povestiri, care le încorporează pe celelalte nouă, adică evenimentele de la hanul Ancuţei. Este un model de viaţă gentilică, păstrat din vremurile de demult, este sfatul bătrânilor

şi rămâne ca o componentă a datinii, a tradiţiei. Motivul este prezent în *Judeţ al sărmanilor,* unde judecata în faţa obştei este un străvechi obicei. În povestirea *Haralambie,* avem divanul domnesc în care se hotărăşte pedepsirea haiducului Haralambie. În *Negustor lipscan,* cei prezenţi află, de la jupân Damian, că, în Lipska, un morar a câştigat procesul său împotriva împăratului.

Motivul **istoria şi războiul** devine, în povestirea *Haralambie,* lupta dintre haiducii conduşi de Haralambie şi soldaţii conduşi de Gheorghe Leondari. În povestirea *Cealaltă Ancuţă* avem lupta dintre Toderiţă Catană şi arnăuţii căpitanului Coste, în *Orb sărac* se vorbeşte despre războiul dintre Duca Vodă şi popor, în *Judeţ al sărmanilor* este uciderea boierului Răducanu Chioru.

Motivul **vânătoarea şi pescuitul** este prezent în viaţa de la hanul Ancuţei, unde *oameni încercaţi şi meşteri frigeau hartane de berbeci şi de viţei ori pârpâleau clean şi mreană din Moldova.* În povestirea *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* boierul Dimachi Mârza organizează o vânătoare în cinstea domnului Calimach.

Adevărul este esenţa destinului uman, trăit de eroii sadovenieni, de aceea motivul **adevărul şi destinul** îl găsim întrupat parcă prin Moş Leonte Zodierul, care spune destinul fiecăruia din cartea ce-o poartă la şold. Adevărul pentru Platon este un principiu, pentru moş Leonte este zodia, pentru comisul Ioniţă este *tot veninul cât l-am adunat în inima mea şi cât l-am moştenit de la morţii mei,* pentru părintele Gherman de la Durău este *inima mea râvnea către oameni,* pentru Constantin Moţoc este setea de răzbunare, pentru orbul Constandin este sfânta maică Paraschiva.

d) Eroii sadovenieni formează serii ale unor prototipuri şi se diferenţiază prin nuanţe şi conexiuni. Este o artă subtilă şi rafinată de generalizare clasicistă, spre a-i proiecta în condiţia de arhetip.

Prototipul voievodul îl găsim în primele rânduri, proiectat arhetipal sub forma Împăratul Alb. El este continuat de Mihalache Sturza, care respectă datina şi vine să vadă ochii Ancuţei. Vodă Calimach devine naş pentru jupâniţa Aglaia şi Ilieş. Scriitorul se pregăteşte, prin aceste variante, să construiască imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, actant al conştiinţei naţionale, în romanul *Fraţii Jderi.*

Prototipul boierul, conturat prin Dimachi Mârza, credincios al lui Vodă Calimach, va deveni, în *Fraţii Jderi,* comisul Manole Păr Negru, care cu fiii îl însoţeşte pe domnul Ştefan la vânătoarea de la Izvorul Alb. Figura lui Alexăndrel Vuza, boiernaşul care umblă după duduca Irinuţa a boierului Bolomir, va fi reluată prin imaginea lui Niculăeş Albu, care o fură pe jupâniţa Maruşca. Tot astfel se poate face o analogie între boierul Răducanu Chioru şi Stroie Orheianu, din *Neamul Şoimăreştilor,* sau cu Năstase Bolomir, având semnele zodiei Scorpionului.

Prototipul negustorul pare a fi întrupat prin jupân Damian Cristişor, care va deveni poate Damian, negustor în Polonia, fiu al lui Manole Păr Negru din *Fraţii Jderi.* Seria este continuată de Ienachi Coropcarul, măruntul negustor, care a fost la Ierusalim şi la Sfântul Munte. Căpitanul Neculai Isac reprezintă

seria voinicul, dar aduce antale de vin din Țara de Jos. Ei sunt cei care realizează motivul negoțul şi călătoria.

Jupânițele sadoveniene sunt delicate ca duduca Varvara din *Cealaltă Ancuță,* cucoana Irinuța din *Balaurul,* duduca Aglaița din *Istorisirea Zahariei Fântânarul.* Ele îşi pun în primejdie viața pentru dragostea lor, ca Marga din *Fântâna dintre plopi.*

În *Hanu Ancuței,* prototipul **haiducul** – **voinicul** este reprezentat printr-o serie de eroi: Haralambie, Gheorghe Leondari, Toderiță Catană, Vasile cel Mare. În universul sadovenian seria va fi continuată de: Cozma Răcoare, Tudor Şoimaru, Nicoară Potcoavă, Ionuț şi Simion Jder, din *Frații Jderi.*

Comisul Ioniță de la Drăgăneşti reprezintă seria **răzeşul,** pe care se înscriu Constantin Moțoc, Zaharia Fântânarul şi va fi amplificată prin Nichifor Lipan şi Vitoria Lipan din *Baltagul,* prin Tudor Şoimaru, din *Neamul Şoimăreştilor.*

e) Programul estetic sadovenian este bine conturat în *Hanu Ancuței* şi deplin exprimat în *Frații Jderi.* El este o sinteză de realism şi romantism, cu elemente de clasicism, simbolism şi expresionism.

Realismul este o structură fundamentală a universului sadovenian prin faptul că temele, subiectele, conflictele, eroii sunt luați din realitatea social-istorică. Atitudinea critică a autorului este prezentă în *Județ al sărmanilor,* în *Iapa lui Vodă,* în *Cealaltă Ancuță,* în *Balaurul.* Ea va fi amplificată în *Nicoară Potcoavă,* în *Neamul Şoimăreştilor,* în *Zodia Cancerului.* Recrearea devine, în cazul lui Sadoveanu, o metodă de investigare a trecutului istoric, un mod particular al scientismului ca trăsătură a realismului. Eroii sunt, în creația lui Mihail Sadoveanu, mai mult decât tipuri umane reprezentative pentru spațiul carpato-dunărean; ei sunt ridicați la nivel de prototipuri şi chiar de arhetipuri. Astfel, comisul Ioniță, ca prototip, este răzeşul, ca tip uman este țăranul perseverent, ca arhetip este structurat pe principiul Adevărul. Moş Leonte Zodierul este țăranul sfătos, ca prototip este cititorul de zodii, ca arhetip reprezintă Armonia. Toderiță Catană este tipul oşteanului viteaz, ca prototip – voinicul, ca arhetip este structurat pe principiul Frumosul. Ancuța este tipul hangiței inteligente, ca prototip este negustorul, ca arhetip reprezintă datina, fiindcă aceasta este principiul autohton al Legii. Zaharia Fântânarul este tipul țăranului cuminte, ca prototip este fântânarul, ca arhetip sugerează principiul armonia (şi echilibrul), fiindcă poartă cumpăna. Această proiecție spre generalizare a eroilor arată interferența realismului cu clasicismul, când e vorba de prototipuri, şi cu expresionismul, când e vorba de arhetipuri.

Romantismul este o dimensiune a programului estetic al lui Mihail Sadoveanu şi derivă din faptul că eroii, temele, subiectele, conflictele povestirilor au o structură afectivă: Toderiță Cătană, duduca Varvara, duduca Aglăiță, Marga, căpitanul Neculai Isac trăiesc întâmplări de dragoste. Unii eroi sunt excepționali, ca haiducii Haralambie şi Vasile cel Mare. Întâmplările au un caracter excepțional ca în *Fântâna dintre plopi, Negustor lipscan, Balaurul, Orb sărac.* Avem şi elemente de fantastic ca în *Balaurul* şi în *Orb sărac* (minunea Sfintei Paraschiva).

Elementele simboliste sunt prezente prin mulțimea simbolurilor, care sugerează: fântâna, luna, cumpăna, sabia (Haralambie), calul *(Iapa lui Vodă).* Avem o profundă conexiune între om şi univers, ca o prezență a motivului comuniunii dintre om şi natură, dar şi a conceptului de corespondență. Eroii au nuanțe simbolice, precum sunt întâmplările pe care le trăiesc. Când au nuanțe de arhetipuri, ei arată influența esteticii expresioniste. Esențializarea, sinteza, cosmicizarea, mitizarea, spectacolul de întuneric şi lumină sunt prezente în text. Astfel, când în povestirea *Negustor lipscan,* Ancuța cu *fânarul cel mare* iese să-şi întâmpine oaspetele, *lumina îi lumina obrazul, lunecând pe trupu-i de umbră.* Se sugerează, ca în simbolism, că eroina este o imagine a conştiinței naționale, dar, în acelaşi timp, că ea este construită pe conceptul expresionist de cunoaştere, de aceea ea ştie tot ce se petrece în Țara Moldovei şi de aceea este o proiecție în lumină.

Mitizarea este folosită încă din primele rânduri, pentru a situa planul narativ între realitate şi poveste. Avem imaginea lui Alb Împărat, dar şi a balaurului, fiindcă *atuncea a fost la Hanu Ancuței vremea petrecerilor şi a poveştilor.* Mitizarea o avem şi în final, când prin han îşi face prezența duhul necurat. Ea devine mai subtilă prin numele eroilor. Astfel, comisul Ioniță este mereu gata de drum (Ioan înseamnă, în textul *Evangheliei,* înainte-mergătorul sau cel ce merge), de aceea cu el încep poveştile. Isac este un nume biblic şi aminteşte de un Eden, fie el şi moldav, iar Zaharia, care înseamnă sfârşitul, încheie seria povestirilor cu *Istorisirea Zahariei Fântânarul,* sugerând sintagma *de la Cain la Zaharia.*

Simbolizarea este un mod de a nuanța eroii şi întâmplările. Astfel, simbolul **fântâna** devine *neagra fântână a trecutului*, locul denumit *Fântâna dintre plopi* sau fântâna din poiana lui Vlădica Sas. Se stabileşte, astfel, o corelație subtilă a drumului prin fântâna conştiinței de sine a eroilor sadovenieni de la Neculai Isac sau Cozma Răcoare la Zaharia Fântânarul şi Kesarion Breb din *Creanga de aur.* Fiecărui erou îi este alăturat un simbol ca în literatura encomiastică: Moş Leonte Zodierul – cartea, Ancuța – ochii dar şi felinarul, călugărul Gherman – biserica, Constandin – cimpoiul, comisul Ioniță – calul, Năstase Bolomir – balaurul, mătuşa Salomea – mărgăritarul, Zaharia Fântânarul – cumpăna, căpitanul Neculai Isac – fântâna.

Nuanțarea, expresivizarea se realizează prin cultivarea termenilor rari şi dialectali: *oploşi, ogrinji, ocină, osândă, botfori, seleaful, hamgerul, şleah, tufeccibaşa, neferii, nagaică, sorcovăț, suvac, coropcă, şaică, testemel*, care caracterizează o situație, un erou. Astfel, cuvântul *testemel,* în *Județ al sărmanilor,* devine o dovadă a vinovăției Ilincăi, cuvântul *baider* înseamnă prevederea lui jupân Damian.

Expresivizarea se realizează prin folosirea unor construcții ca: *a prins a râde, ochii subțiați a zâmbet, să-şi facă o samă*, *la 15 a lunii lui august s-a rânduit divan* şi vădesc influența textelor vechi. Sadoveanu ştie să creeze expresii poetice: *am lăsat-o arzând în lacrimi, lunecând pe trupu-i de umbră,* folosind chiar aliterații: *s-a învălit întru întristarea sa, cununia cu cucoana, lumina lumii, goneau gomănind*.

3. *Baltagul*

a) *Baltagul* are ca punct de plecare balada *Miorița* şi modelul ei compozițional este mereu expus ca un laitmotiv. Rolul măicuței bătrâne îl joacă Vitoria Lipan, însoțită de Gheorghiță, continuator al seriei *păstorul moldovean*.

Imaginea din balada *Miorița: Mustăcioara lui / Spicul grâului / Perişorul lui / Pana corbului / Ochişorii lui / Mura câmpului* este reluată cu alte cuvinte în textul lui Mihail Sadoveanu: *La mustața aceea neagră şi la ochii aceia cu sprâncene aplecate, Vitoria se uita ascuțit şi cu îndârjire*. Cuvintele *ascuțit* şi *cu îndârjire* arată atitudinea eroinei, în a cărei minte imaginea lui Nichifor Lipan *stăruie vie*.

Prevestirea morții se realizează, pentru Vitoria, sub forma visului: *Se făcea că vede pe Nichifor Lipan călare cu spatele întors către ea trecând spre asfințit o revărsare de ape*. Este un mod de a parafraza versul: *Că l-apus de soare*. În acelaşi sens, ea înțelege mesajul cocoşului ca pe un eres tradițional: *Dar cocoşul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung şi se miră el singur*. Acest *se miră* sugerează motivul comuniunii dintre om şi natură. Când Vitoria porneşte de la Dorna pe urmele lui Nichifor Lipan, i se pare că brazii sunt mai negri decât de obicei, ceea ce sugerează versurile: *Brazi şi păltinaşi / I-am avut nuntaşi*. Simbolic este şi locul omorului, la Crucea Talienilor, unde se opreşte Vitoria ca să vadă dacă Lipan *s-a înălțat la soare ori a curs pe o apă*, ca mod de a reda epic versurile: *Soarele şi luna / Mi-au ținut cununa*. Limbajul naturii este înțeles de Vitoria: *Acum vedea adevărat şi bine că vântul a contenit. Căzuse jos în vale şi amuțise şi el. Semnul era vădit*. Este sugerat versul: *Vântul când o bate*, în care vântul substituie răsuflarea păstorului şi, trecând prin cele trei fluiere, va cânta cântecul cunoscut de oi. De aceea: *Oile s-or strânge / Pe mine m-or plânge / Cu lacrimi de sânge*. Vântul echivalează cu suflarea păstorului, deci oprirea lui înseamnă oprirea răsuflării. Măicuța bătrână, în baladă, merge: *Pe toți întrebând / Şi la toți zicând*. Tot aşa Vitoria Lipan merge, întrebând pe toți, şi-i spune lui Gheorghiță: – *Iar. Ce vrei să fac, dacă asta-i slujba pe care o am?.*

Versul din baladă *Şi-are oi mai multe*, care cuprinde motivarea omorului, capătă, în roman, forma cuvintelor rostite de cârciumarul Macovei: *Acela avea două părți din oi şi ceilalți doi numai a treia parte*. Versul *Că-i mai ortoman,* adică om drept, se traduce în textul romanului: *Cel cu căciula brumărie a scos din chimir şi-a plătit, rămânând părintele Vasile mulțămit.*

Locul morții păstorului, în baladă, este descris prin versurile: *Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai*. El devine, în textul romanului, *piscul* Crucea Talienilor, acolo unde Vitoria se opreşte, ca să compare visul cu realitatea: *În spre soarele acela, care luceşte pe apa Moldovei, s-a dus Nichifor Lipan.*

Câinele lui Nichifor Lipan, Lupu, devine un factor important în desfăşurarea acțiunii, fiindcă el le arată locul din râpă, unde a căzut Nichifor Lipan şi îi ajută să-i pedepsească pe ucigaşi. Versurile: *Stăpâne, stăpâne / Îți cheamă şi-un câine / Pe cel mai bărbătesc / Şi cel mai frățesc* devin, în textul romanului, cuvintele domnului Macovei: *Mi-a mai cerut o bucată de pâine şi a hrănit el cu mâna lui un câine, pe care-l avea.*

b) Romanul *Baltagul* nu este, deci, decât o dezvoltare sadoveniană a baladei *Mioriţa.* Dacă în baladă acţiunea era prezentată la modul prezumtiv *(Şi de-o fi să mor)*, în roman moartea păstorului a devenit reală şi imaginea lui a rămas în conştiinţa celor care l-au cunoscut. Este un procedeu subtil de a esenţializa, preluând aceste imagini din conştiinţele celor din jur, de a le suprapune spre a reconstitui o imagine a lui Nichifor Lipan nu reală, ci ca o sumă a proiecţiilor în conştiinţa socială. Amintirea este preluată de Mihail Sadoveanu de la Ion Creangă şi folosită ca procedeu de construcţie epică. El se va împleti cu legenda preluată de la Ion Neculce, aşa cum o mărturiseşte autorul. De aceea cartea începe cu o legendă, pe care o spunea Nichifor Lipan. Această legendă prezintă trăsăturile tipurilor umane, vecine spaţiului carpato-dunărean.

Structura textului este alcătuită dintr-un nucleu al motivelor baladei *Mioriţa,* care sunt dezvoltate şi împletite cu elemente din viaţa unui sat de munte. Vitoria Lipan înţelege că întârzierea lui Nichifor Lipan este determinată de o întâmplare tragică şi că este datoare să-l caute. Ea se pregăteşte de drum, îl cheamă pe Gheorghiţă, feciorul ei, vinde o parte din produsele gospodăriei unui negustor, David, ca să aibă bani, se sfătuieşte cu preotul Milieş, o duce pe Minodora la Văratec, sesizează autorităţile. Ea va reface drumul lui Nichifor Lipan până la Dorna, va afla că a cumpărat o turmă de oi, că a plecat împreună cu Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui. Ea găseşte câinele, pe Lupu, care o duce la Nichifor, organizează înmormântarea şi-i demască pe ucigaşi. Romanul este impregnat de specific naţional, credinţe, proverbe, zicători, mituri, eresuri, exprimând mediul în care a apărut prototipul uman carpato-dunărean, reprezentat de Nichifor Lipan. Structura narativă este unică, dar şi realist tipică, este subtilă şi specifică, definind o lume arhaică, aflată în crepuscul şi-i dau o notă de romantism.

c) Datina este sămânţa generatoare a textului, nucleul din care apare conştiinţa naţională. Ea este legea cea veche, păstrată din moşi-strămoşi. Pentru Vitoria Lipan, nerespectarea ei înseamnă moartea spirituală. Ea o ceartă pe Minodora, fiindcă vrea *valţ* în loc de *horă şi bluză,* în loc de catrinţă neagră vrâstată roş: *Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de asta şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel îţi leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău.*

Datina este o înţelegere mitică a lumii, care se exprimă prin norme de conduită: *şi să nu te mai prind că dai gunoiul afară în faţa soarelui;* prin participarea naturii la viaţa eroinei: *Cum a făcut nevasta lui Lipan calea întoarsă vremea s-a zbârlit*; prin semnele pe care Vitoria le interpretează în mod semnificativ: *Vitoria privi cu uimire la cocoşul cel porumbac, cum vine fără nicio frică şi se aşează în prag. Inima îi bătu cu nădejde, aşteptând semnul cel bun. Dar cocoşul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă. Cântă o dată prelung şi se miră el singur*. Acest limbaj al naturii este o coordonată a textului. Mitru argatul coboară oile, fiindcă citeşte semnele: *Am văzut eu dumbrăvencile zburând în cârduri spre soare. Se duc de unde-s ele.*

Dar mai ales m-am uitat la un nour către Ceahlău. Norul acela-i cu bucluc. De-acu vine iarna.

Datina impune un comportament tradițional în momentele fundamentale ale vieții. Invitată la o cumătrie, Vitoria pune rodin sub perna mamei şi bani pe fruntea copilului. Când întâlneşte o nuntă, închină cu olăcarii, după cuviință, şi discută despre calendarul cel nou, în care rânduiala sărbătorilor se schimbă. La înmormântarea lui Nichifor Lipan pune un pumn de țărână, dă o găină peste groapă, aduce pomeni, se poartă prapurii şi crucea, face praznic şi precizează parastasele rânduite după datină. Chiar şi Calistrat Bogza are acest comportament după datină. El îi cere Vitoriei să-l ierte, iar preotului să-l dezlege, după ce îşi mărturiseşte vina.

Datina este respectată de Nichifor Lipan, atunci când plăteşte cinstit, ca şi Vitoria. El pune preotul să-i sfințească turma, întocmeşte treburile stânelor, îşi arată dibăcia în făcutul brânzei.

Nichifor Lipan nu se teme de hoți, de moarte, de aceea pleacă la drum noaptea, risipeşte cu baltagul pe hoții care-l atacă, fiindcă, asemeni păstorului din *Miorița,* el crede în nemurirea sufletului, ca şi vechii daci.

Datina este un model de viață arhaică, morală, legică, de specific național format prin mituri, credințe, obiceiuri, prin conceptul de armonie şi echilibru specifice poporului român.

d) Nichifor Lipan este eroul principal al romanului, deşi el nu mai există. Imaginea lui este reconstituită din fragmentele păstrate în amintirea celor care l-au cunoscut. Elementele portretului din *Miorița* se fac simțite: *la musteața aceea neagră şi la ochii aceia cu sprincene aplecate Vitoria se uita ascuțit şi cu îndârjire*. Imaginea lui Nichifor Lipan este aceea a lui Gheorghiță, aşa cum remarcă nevasta negustorului David: *zice că flăcăul seamănă cu tat-său*. De aici dragostea Vitoriei pentru Gheorghiță. Numele lui este cel pe care trebuia să-l poarte Nichifor. Fiind bolnav, mama l-a dat peste o fereastră şi i-a schimbat numele, ca să trăiască. Eresul n-o împiedică pe Vitoria să-i spună lui Nichifor Lipan, Gheorghiță, când erau singuri.

Imaginea din vis a lui Nichifor Lipan *trecând spre asfințit o revărsare de ape* sugerează trecerea în neființă.

Mihail Sadoveanu ştie să construiască şi trăsăturile general-umane ale eroului său: *Locuitorii aceştia, de sub brad, sunt nişte făpturi de mirare: iuți şi nestatornici ca apele, ca vremea răbdători în suferință ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii, ca şi-n arşițele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beția şi datinile lor de la începuturile lumii...*, ca să dea povestirii şi o dimensiune clasică.

Nichifor Lipan are un comportament de haiduc, de voinic şi, când este atacat, nu se sperie, ci îi alungă pe hoți: *Nichifor avea baltag, numai şi-a lepădat din cap căciula, şi-a scuturat pletele ş-a înălțat baltagul*. El îi vorbeşte Vitoriei şi după moarte prin imaginile ce le-a lăsat în mintea celor care l-au cunoscut, ca moş Pricop sau domnul Macovei.

Datina este nucleul eroului şi de aceea Nichifor Lipan are o proiecție de actant, fiindcă actantul este construit pe o lege, nu face voia lui şi are mai multe

ipostaze. Datina este legea nescrisă, voința lui este destinul, iar imaginile lăsate în conştiința diferiților oameni sunt ipostazele sugerate ale eroului.

4. *Frații Jderi*

a) Romanul *Frații Jderi* ne dă o frescă a Moldovei în timpul domniei lui Ştefan cel Mare, a luptei pentru apărarea ființei naționale şi de afirmare a conştiinței naționale. Această luptă pentru neam şi țară s-a dus timp de două milenii cu mari jertfe făcute de milioanele de eroi români.

Structura narativă a romanului este arborescentă, fiind construită pe două nuclee, unul în jurul domnului Ştefan, dezvoltând tema luptei pentru destinul național şi realizând cadrul social-istoric, iar celălalt, având drept centru pe Ionuț Jder, împreună cu familia lui Manole Păr Negru, şi urmăreşte problema formării eroului, a luptătorului pentru apărarea ființei naționale. Ştefan devine un erou simbol al conştiinței naționale, iar Ionuț Jder este încorporarea ei într-un luptător pentru destinul național.

În primul volum, *Ucenicia lui Ionuț,* accentul cade la început pe imaginea lui Ionuț Jder. El asistă la hramul Mănăstirii Neamțului, este prezentat domnului Ştefan cel Mare şi Sfânt, care-l rânduieşte în suita fiului său, Alexăndrel Vodă. Între cei doi tineri se leagă o strânsă prietenie şi de aceea Alexăndrel îl ia la Ionăşeni, când îi face vizite jupâniței Nasta. Vizitele ajung să fie cunoscute de duşmanii lui Ştefan, ca boierul Mihu din Polonia. Acesta trimite un grup de luptători cu Gogolea, un căpitan, ca să-i răpească pe Alexăndrel şi pe Catalan, armăsarul alb al lui Ştefan, care se găsea la Timiş, în îngrijirea comisului Manole Păr Negru şi a fiului său Simion Jder.

Ionuț află, în drum spre Suceava, de la un hangiu faptul că Alexăndrel este plecat la Ionăşeni. Ştirea i se pare suspectă. Îl arestează după o luptă pe hangiu şi, însoțit de Gheorghe Botezatu, fuge la Ionăşeni, ca să-l prevină pe Alexăndrel. Jderii, înştiințați de Damian, fiul lui Manole din Polonia, că se pune la cale răpirea sau uciderea armăsarului Catalan, îi prind pe căpitanul Gogolea şi pe oamenii lui. De la acesta Jderii află de cursa întinsă lui Alexăndrel şi acceptă de a-i da drumul căpitanului Gogolea în schimbul lui Alexăndrel. Între timp, ajuns la Ionăşeni, Ionuț îl trezeşte din somn pe Alexăndrel şi-l porneşte la drum împreună cu ostaşii, care îl însoțeau. Pe drum sunt ajunşi de un alt grup din oamenii căpitanului Gogolea şi se bat până dimineața, când sosesc Manole Păr Negru cu Simion, căpitanul Gogolea şi ceilalți. Alexăndrel este salvat, dar pe dealuri apar fumuri, care dau *şfară în țară,* adică dau de ştire că țara este în război şi se iau măsurile de apărare. De aici accentul epic se mută în jurul lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, fiindcă urmează episodul bătăliei de la Lipinți. Ştefan pregătise războiul cu tătarii, având în vedere tactica lor de luptă. Tătarii atacau în grupuri de luptători independente – tabunuri. Treceau Nistrul prin vaduri, prădau, dădeau foc, luau robi, ucideau şi apoi se retrăgeau.

Scopul lor era să prade; considerau că acesta este un drept al lor, aşa cum îi şi spun lui Ştefan solii trimişi de Mamac Han, să-i ceară eliberarea lui Emin Mamac Han.

Ştefan închide, în cetăţile de la Nistru, oşteni încercaţi, care păzesc toate drumurile spre vaduri, împiedicându-i pe tătari să se retragă şi-i sileşte să se adune către Lipinţi. Aici trecea un drum printre două dealuri înalte, spre vadul de la Nistru. Tabunurile tătare sunt prinse între cele două dealuri şi măcelărite. Simion Jder şi Ionuţ Jder au un rol important, fiindcă ei îl prind pe Emin Mamac Han şi-l aduc la Ştefan. Ionuţ află că jupâniţa Nasta, mama ei şi cei ce-i însoţeau, fugiţi în Polonia, de frica pedepsei lui Ştefan, au fost prinşi de tătari. Pentru a o elibera pe jupâniţa Nasta, care era dusă cu o corabie spre Chilia, Ionuţ fuge însoţit de Gheorghe Botezatu la cetatea Chilia. Firul narativ se mută pe nucleul Jderilor. Ei cer ajutor de la Ştefan, care le dă o scrisoare către pârcălabul cetăţii Crăciuna. Cuceresc cetatea Chilia, dar n-o găsesc pe jupâniţa Nasta, fiindcă aceasta se aruncase în mare, preferând să moară decât să fie vândută ca sclavă la turci. Jderii se întorc, iar Nicodim (Nicoară) consemnează pe-o carte episodul.

În cel de al doilea volum, intitulat *Izvorul Alb,* avem aceeaşi împletire a celor două fire narative. Ionuţ Jder este oştean la Cetatea Neamţului cu Samoilă şi Onofrei, cei doi fii ai starostelui Nichifor Căliman. El aşteaptă prilejul de a-şi dovedi iscusinţa şi devotamentul faţă de domn. Ştefan organizează o vânătoare la Izvorul Alb, la Ceahlău. El caută un răspuns la problema naţională majoră, dacă să angajeze principatul Moldovei într-un război cu Imperiul Otoman. Sihastrul căutat murise şi nu-l poate sfătui, dar domnul Ştefan îl visează, binecuvântând un pojar uriaş. Se sugerează, prin interpretarea Apocalipsei Sfântului Ioan, de către Nicodim (Nicoară), fratele lui Ionuţ Jder, că un călăreţ pe cal alb va învinge fiara. Apoi firul narativ se mută la Suceava, unde are loc primirea prinţesei Maria de Mangop. Se surprinde fastul de la curtea domnească, cu prilejul nunţii domnului Ştefan. Ionuţ Jder face parte din suita domnului. Jderii primesc o misiune delicată: să le ducă la Cetatea Neamţ pe soţia lui Radu Vodă şi pe fiica acestuia, Maria Voichiţa. Pe drum sunt atacaţi, dar Jderii dau dovadă că sunt oşteni pricepuţi. Firul narativ este concentrat în jurul lui Simion Jder, care o iubeşte pe jupâniţa Maruşca a lui Jaţko Hudici. Jderii merg în peţit, dar ea va fi răpită mai târziu de Niculăeş Albu, nepotul boierului Mihu, şi dusă în Polonia. Jderii primesc de la Ştefan misiunea de a o readuce. Ei trec graniţa deghizaţi în negustori, dar au armele în căruţe. Grupul de oşteni atacă castelul, unde se găsea jupâniţa Maruşca, apărat de oamenii căpitanului Gogolea. Aceştia nu opun rezistenţă atunci când află că cei ce atacă sunt Jderii. Are loc o luptă între Simion şi Niculăeş Albu. Niculăeş va fi ucis, iar Jderii se întorc cu jupâniţa Maruşca.

În volumul al treilea, care are titlul *Oamenii Măriei Sale,* alternanţa celor două fire narative se menţine. Ionuţ Jder, devenit jupân Onu, prinde pe căpitanul Gogolea şi-l determină să-l sprijine în prinderea boierului Mihu. El primeşte, graţie sprijinului arhimandritului Amfilohie Şendrea, o misiune importantă. Deghizat în pelerin la muntele Athos, el trebuie să stabilească ce efective de armată pregătesc turcii, pentru a ataca Moldova, cum duc tunurile cele mari, cu care au cucerit cetatea Constantinopolului. Jupân Onu se achită cu bine de misiunea încredinţată, iar la întoarcere, cu sprijinul căpitanului

Gogolea şi a fratelui său Simion, prinde pe boierul Mihu. Acesta venise în cetatea Brăilei, care era raia turcească, ca să-i ajute pe turci să-l lovească pe Ştefan.

Punctul culminant al romanului îl constituie bătălia de la Vaslui, cu toate consecințele ei. Ştefan atrage cavaleria turcă şi artileria în noroaiele şi bălțile făcute de apa Bârladului, apoi cu două corpuri de cavalerie, conduse de Jderi, taie armata turcă. O parte este împinsă în mlaştini şi o parte este alungată de gloatele de țărani înarmați. Moartea comişilor Manole şi Simeon şi a starostelui Nichifor Căliman, ritualurile şi obiceiurile de înmormântare sunt prilej de a introduce specificul național. Ştefan atinge apogeul gloriei şi adresează principilor europeni o scrisoare, chemându-i să se unească împotriva duşmanului comun, Imperiul Otoman.

b) Imaginea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt este construită pe elemente din cronica lui Grigore Ureche, de unde Sadoveanu preia interferența dintre realitatea social-istorică şi elementele de mit sau legendă. Aceste elemente de legendă dau dimensiunea romantică a portretului domnului Ştefan. Scos din țară după uciderea tatălui său, tânărul prinț a poposit la Athos, unde este blagoslovit de un sihastru. De aceea are destin de învingător şi călăreşte pe cal alb, ca să arate misiunea ce-o are de îndeplinit pentru Domnul Iisus Hristos. Sensul acțiunii căpitanului Gogolea de a ucide armăsarul alb, Catalan, al lui Ştefan, era pierderea condiției arhetipale de învingător a domnului. Vânătoarea de la Izvorul Alb are o aură de legendă, fiindcă bourul alb al sihastrului, pe care Ionuț îl întâlneşte, sugerează vânătoarea ritualică a lui Dragoş Vodă şi întemeierea Moldovei.

Ştefan cel Mare şi Sfânt duce o politică de supunere a boierilor față de domn: *Am găsit în țara asta, staroste Căliman, şi mulți stăpâni. Nu trebuie să fie decât unul*. El este un bun organizator al vieții sociale, pune străji la drumuri, stârpeşte hoții, cetățile sunt întărite şi face un cordon de cetăți în jurul Moldovei. Aduce meşteri de la Dantzig, ca să-i toarne tunuri. Face convenții cu negustorii din alte părți şi conduce toate procesele sociale. Se poartă ca un părinte, are grijă de toți. Ionuț Jder este mustrat, când tăinuieşte drumurile lui Alexăndrel; este lăudat, când prinde pe Emin Mamac Han, dar pentru faptul că a părăsit câmpul de luptă fără ştirea domnului Ştefan, este trimis la Cetatea Neamțului ca simplu ostaş.

Portretul domnului Ştefan este construit din linii sigure: *Se purta ras cu mustața uşor încărunțită. Avea o puternică strângere a buzelor şi o privire verde tăioasă. Deşi scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece paşi păreau că se uită la el de jos în sus*. Accentul este pus pe puterea sa lăuntrică: *un om nu prea mare de stat însă groaznic când îşi încrunta sprânceana.*

Ştefan cel Mare şi Sfânt este prototipul principelui. El îi dă lui Alexăndrel normele de conduită, principiile după care trebuie să se călăuzească unsul lui Dumnezeu, când primeşte crucea de a conduce o țară: *Noi nu trebuie să ne bucurăm şi să ne întristăm pentru noi, căci am pus jertfă ființa noastră*.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un foarte bun strateg. La Lipinţi îi adună pe tătari în plasa întinsă spre pieirea lor, iar la Vaslui îi atrage pe turci în mlaştini, unde sunt răpuşi de arcaşi.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un bun pedagog, fiindcă ştie să formeze oameni de nădejde, care la momentele decisive să-i conducă pe răzeşi, aşa cum Ionuţ Jder pregăteşte cavaleria răzeşilor moldoveni. Instrucţia făcută este atât de bună, încât oaspeţii veneţieni cred că sunt ostaşi în leafă, adică mercenari, soldaţi de profesie, şi nu răzeşi luaţi de la coarnele plugului.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un bun diplomat. Caută să realizeze o coaliţie a principilor europeni împotriva duşmanului comun. Înţelege comandamentele epocii şi de aceea se căsătoreşte cu Maria de Mangop, înrudindu-se cu familia Paleologilor, fiindcă era considerat singurul principe din Europa în stare să conducă cu succes un război împotriva turcilor.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este un mare ctitor. El zideşte mănăstiri şi biserici după fiecare bătălie, tocmai pentru a sublinia că lupta s-a dat în numele domnului Iisus Hristos. Este un reprezentant al conştiinţei naţionale, dar şi al conştiinţei europene. El pare a ţine echilibrul stihiilor şi Mihail Sadoveanu accentuează această latură a personalităţii domnului.

Ştefan cel Mare şi Sfânt este drept şi face dreptate răzeşilor deposedaţi de pământuri de către boieri: *S-a făcut lumină şi dreptate în ţara Moldovei şi boierii cei făloşi şi pântecoşi şi-au plecat grumazul şi s-au supus*. El ştie să realizeze o armată de răzeşi, cu care ţine la respect oligarhia boierilor. Domnul Ştefan are trăsăturile actantului, fiindcă reprezintă conştiinţa naţională. El este centrul lumii create de Mihail Sadoveanu şi nu face voia lui. Are condiţia de deţinător al puterii de a domina natura şi oamenii.

Romanul tratează cu subtilitate argumentele canonizării domnului Ştefan cel Mare şi Sfânt. Împiedică, timp de o jumătate de secol, unirea infanteriei turceşti cu agresiva cavalerie tătară, care ar fi ajuns o forţă militară, ce ar fi zdrobit Europa şi creştinismul. Este un mare ctitor de biserici şi mănăstiri, dar şi de conştiinţe. Întreţine o relaţie cu eremiţii de la Athos şi ţine în apropiere, ca sfetnic, pe arhimandritul Amfilohie Şendrea. Este ajutat în luptele sale atât de sfinţi, cât şi de elementele naturii. Nu sunt neglijate puterile sale spirituale, care par a ţine echilibrul lumii.

c) Ionuţ Jder este unul dintre *Oamenii Măriei Sale* şi domnul Ştefan îi urmăreşte cu atenţie evoluţia, fiindcă pe astfel de tineri curajoşi şi credincioşi se sprijină domnia lui. Când în primul volum, intitulat *Ucenicia lui Ionuţ,* primeşte porunca să-l însoţească pe Alexăndrel Vodă, el o vede pe jupâniţa Nasta şi are un moment de idilă cu aceasta, pe care-l va plăti cu îndepărtarea de Alexăndrel Vodă. El îl va apăra pe Alexăndrel de oamenii căpitanului Gogolea, până când le vin în ajutor Jderii, de la Timiş, cu oamenii lor. Îşi va dovedi abilitatea şi îndrăzneala, când, împreună cu fratele său mai mare, Simion, va prinde pe Emin Mamac Han. Temperamentul său vulcanic, de erou romantic, îl determină să părăsească tabăra de la Lipinţi şi să fugă la Chilia, ca s-o elibereze pe jupâniţa Nasta. Călcarea regulilor de comportament, fiindcă era dator să stea lângă domnul Ştefan până la ordinul acestuia, îi aduce o perioadă de izolare la

Cetatea Neamțului, unde domnul îi lasă răgazul necesar, ca să reflecteze la fapta lui şi să se maturizeze. Domnul îl cheamă să-l însoțească, împreună cu Samoilă şi Onofrei, la vânătoarea simbolică de la Izvorul Alb. Proiecțiile către legendă sunt date de faptul că el îi numeşte pe cei doi flăcăi voinici Strâmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră, ceea ce sugerează că el însuşi ar vrea să fie Făt-Frumos. La venirea prințesei Maria de Mangop, domnul îl ia în suita de viteji, care-l însoțesc la alaiul nunții, fiindcă face parte din garda personală a domnului. Bogdan, tatăl domnului Ştefan, a fost ucis la o nuntă şi domnul ştie să-şi ia toate măsurile de precauție. Încrederea, pe care i-o acordă domnul Ştefan, începe să-şi arate roadele, când primeşte misiunea importantă de a evalua efectivele armatei turceşti. El va pătrunde în tabăra turcă, va participa chiar la o luptă cu un turc foarte mare şi puternic, pe care-l răpune datorită iscusinței sale. Este o luptă simbolică, romantică, care sugerează că armata mai mică a moldovenilor va învinge prin iscusință armata masivă a turcilor. Împreună cu fratele Simion, cu oşteni din cetatea Crăciuna, el îl va pândi, la întoarcere, pe boierul Mihu scos la vânătoare în jurul Brăilei de căpitanul Gogolea, potrivit înțelegerii. Prezența boierului Mihu în tabăra turcă ar fi făcut ca turcii să fie preveniți şi să nu cadă în cursa întinsă de Ştefan. El află că turcii îşi turnau tunurile după ce trec Dunărea, fiindcă nu puteau trece cu aşa tunuri mari podul de pontoane. De aceea Ştefan îi va atrage pe turci în mlaştini pentru ca puterea lor, artileria şi cavaleria, să fie imobilizată. Ionuț este răsplătit de Vodă, pentru serviciile aduse, cu o moşie. El va primi porunca să instruiască mai multe steaguri de tineri răzeşi, astfel încât manevrele de cavalerie, pe care le face în fața oaspeților venețieni, dovedesc iscusința unor mercenari. Aceste elemente explică cauza victoriei lui Ştefan în bătălia de la Vaslui. Elementele de supranatural, precum ceața căzută pe neaşteptate, sau vremea neobişnuit de caldă pentru luna ianuarie, sugerează motivul participării naturii la viața eroilor, ca în poezia populară.

Jupân Onu cu răzeşii lui va ataca dintr-o parte armata turcă, iar Manole Păr Negru şi Simion Jder, cu alte steaguri de cavalerie, din cealaltă parte, vor secționa armata turcă. El îl va lovi şi-l va hărțui pe hadâmb, adică pe conducătorul armatei turceşti, spre a nu-i da posibilitatea să-şi reorganizeze armata şi să reia atacul. Retragerea armatei turceşti se transformă în panică, atunci când năvălesc gloatele de țărani înarmați. Moartea tatălui său Manole şi a fratelui său Simion îl umplu de durere şi-i stă alături mamei sale adoptive, jupâneasa Ilisafta, mângâind-o de pierderea suferită, ca semn că dragostea față de cei dragi îi dau tăria şi curajul în luptă.

d) Romanul *Frații Jderi* sintetizează principalele motive ale universului sadovenian, dându-i unitate, coerență, cauzalitate şi coordonare.

Motivul **istoria** şi **războiul** intră în prim-plan în timpul bătăliei de la Lipinți, din finalul volumului întâi, *Ucenicia lui Ionuț,* unde Ştefan îl nimiceşte pe unul din cei mai periculoşi duşmani ai Moldovei şi ai Europei. Aceste cuvinte au aceeaşi valoare în finalul volumului trei, *Oamenii Măriei Sale,* când Ştefan cel Mare şi Sfânt distruge armata turcă în bătălia de la Vaslui.

Motivul **vânătoarea** şi **pescuitul** îl găsim în volumul al treilea, *Izvorul Alb,* unde Ştefan cel Mare şi Sfânt participă la o vânătoare, pretext pentru a se întâlni cu sihaştrii de pe muntele Ceahlău, reluând parcă legenda întemeierii Moldovei cu vânătoarea bourului, dar şi legenda cu Daniil Sihastrul.

Datina şi **destinul** alcătuiesc motivul prezent în deciziile domnului Ştefan sub forma cutumelor, precum şi în comportamentul Jderilor. Ei primesc cu bucurie oaspeţii, fac după datină peţirea jupâniţei Maruşca, sunt îngropaţi după datină în urma bătăliei de la Vaslui. El se împleteşte cu motivul **negoţul** şi **călătoria** prin faptul că Damian, fiul lui Manole, negustor în Polonia, îi înştiinţează pe Jderi de uneltirile boierului Mihu. Deghizaţi în negustori, Jderii pătrund în Polonia şi atacă castelul, unde Niculăeş Albu a dus-o pe jupâniţa Maruşca. Călătoria lui Ionuţ la Sfântul Munte, ca să ducă nişte scrisori, se înscrie pe coordonatele acestui motiv.

Motivul **dragostea** şi **natura** este tratat cu discreţie, când este vorba de domnul Ştefan, care îndepărtează de la curte pe soţia lui Radu Vodă şi pe Maria Voichiţa în momentul sosirii Mariei de Mangop. Nunta domnească este punctul culminant al acţiunii în volumul doi. Vizitele lui Alexăndrel Vodă la Ionăşeni, ca s-o vadă pe jupâniţa Nasta, felul în care Ionuţ Jder începe o idilă cu această jupâniţă şi aleargă s-o scape din cetatea Chilia sunt o exprimare a aceluiaşi motiv. Chiar Simion Jder este afectat de răpirea jupâniţei Maruşca şi este ajutat de Jderi s-o elibereze. Natura este prezentă în viaţa eroilor şi avem o participare a ei la evenimentele istorice. Ea oferă cadrul unic al unor evenimente importante. Fără cele două dealuri de la Lipinţi, armata tătară n-ar fi putut fi prinsă şi zdrobită. Fără negura şi mlaştinile de la Vaslui, victoria lui Ştefan n-ar fi fost posibilă.

Motivul **satul** şi **biserica** este prezent chiar la începutul romanului, când domnul Ştefan participă la hramul Mănăstirii Neamţ. El se împleteşte cu motivul *vânătoarea*, când domnul caută pe sihaştri la Ceahlău, muntele sfânt al românilor. În volumul trei, când arhimandritul Amfilohie Şendrea este prezent lângă voievod, avem parcă o întrupare a motivului *biserica*, ca în *Hanu Ancuţei* prin părintele Gherman. Acelaşi motiv apare şi prin Nicodim (Nicoară), fratele lui Ionuţ Jder.

Motivul **divanul** şi **judecata** este întrupat prin domnul Ştefan, care face dreptate starostelui Nichifor Căliman, restituindu-i pământurile răpite de un boier lacom. Domnul este născut în zodia Cumpenei, adică a judecăţii, ca şi Amfilohie Şendrea.

Împletirea acestor motive creează, ca şi în *Hanu Ancuţei,* imaginea unui univers viu, în plină mişcare, complex, în care se cultivă elementele de specific naţional.

e) Stilul sadovenian este cel mai bine decantat în romanul *Fraţii Jderi,* fiindcă autorul foloseşte recrearea, nuanţarea, mitizarea, simbolizarea, analiza psihologică, contrastul, antiteza, tipizarea, sugerarea, metaforizarea, ca o modalitate de a realiza sinteza estetică.

Mitizarea este subtil contextualizată pentru a sugera valenţele legendare ale lui Ştefan cel Mare, proiecţia lui pe teritoriul sacrului. Chiar Ionuţ Jder între

Samoilă şi Onofrei – numiţi simbolic Strâmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră – s-ar vrea un Făt-Frumos eroic, care sfărâmă balaurul, simbol al răului.

Simbolizarea susţine proiecţia lui Ştefan cel Mare şi Sfânt într-un erou ideal. În finalul bătăliei de la Vaslui, domnul apare pe vârful unui deal, luminat de raza de soare a victoriei, într-un context istoric încărcat de negura năvălirilor duşmanilor. Simbolică este şi ruperea în bucăţi a lui Emin Mamac Han, în faţa mârzacilor trimişi de Mamac Han, fiindcă este o întrupare a legii talionului (ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte). Tătarii, turcii, ungurii şi polonii rupeau din patru părţi fiinţa naţională, iar Ştefan le dă pedeapsa meritată.

Contrastul, antiteza, tipizarea şi analiza psihologică se împletesc, când este vorba de construirea imaginii unor eroi ca Amfilohie Şendrea. El are fiinţa uscată, dar poartă o *lumină duhovnicească*, care-i înfrumuseţa mai ales *ochii şi fruntea înaltă.* Simbolizarea sugerează, prin simbolul cumpenei, *izbânda mare în ale spiritului*, pe când la Ştefan cel Mare, născut în aceeaşi zodie, dar cu şapte ani mai târziu, *puterea stăpânirii prin sabie.* De aici rezultă consonanţa, dar şi antiteza dintre cei doi eroi.

Poetizarea textului se face prin expresii figurative de tip metaforic: *să-l ospătez cu veşti, Cel care-i cumpăna lumii, ca un tunet lăuntric, sloiuri de ceară*; de tip metonimic: *are venin la rădăcina limbii, i se prevedeau ciolanele prin piele, numără stelele grăind singuri, ar fi sunat un clopot în adâncul pământului*; cu expresii ale limbii vorbite ca la Creangă: *păru a-şi face socoteli, îi ceteşte şi-i despică, să asculte cu luare aminte*; prin simboluri: *peştele cel mare pe care stă aşezat pământul.*

Expresivitatea rezultă şi din utilizarea termenilor rari ca: *arhimandrit, lipani, chitului, pârcălabul, starostelui, schivnicilor, lotrilor, nohaii, rodin, malorosieni, condur, cneaghină, obijduiri*; prin folosirea termenilor dialectali ca: *brumării, baştină, capaucă, chindie, jold, podvezi, ocniţă, megieşi, samă, pâne, bielşug, şfară, covrul, hodină, pristav, cergi*.

Stilul sadovenian arată maturitatea artistică atinsă de Mihail Sadoveanu, apartenenţa sa la linia realismului liric, continuându-l pe Ion Creangă (aşa cum el însuşi o mărturiseşte). El recreează un climat social-istoric, nu-l reconstituie, ci îi dă aspectul popular al tradiţiei povestitorilor populari, dar avându-i ca model pe Ion Neculce şi pe Ion Creangă.

5. *Ţara de dincolo de negură*

Ţara de dincolo de negură se înscrie pe tema **vânătoarea** şi **pescuitul,** dar, de fapt, natura este tema principală a povestirilor. Natura este, în universul lui Mihail Sadoveanu, un personaj urmărit cu multă atenţie şi curiozitate. Natura este locul unde omul se întâlneşte cu lumea mitului, a poveştilor, a fantasticului, adică *Ţara de dincolo de negură*. În povestirea *Maica mea era mare farmazoană,* moş Ilie povesteşte cum s-a întâlnit în codru cu o licornă. Iar în *Mirajul,* scriitorul găseşte în Deltă un peisaj de ţară tropicală. În povestirea *Dihania singurătăţii,* o pasăre răcneşte omeneşte când este împuşcată.

Natura este locul unde viaţa şi moartea se împletesc. Scriitorul surprinde imaginea unică, în care o lişiţă se bate cu o cioară: *Deodată, într-o roată de*

scântei cioara mâniată se năpusti asupra pasărei de apă. Dar în aceeaşi clipă văzurăm un lucru minunat: lişiţa se întoarse ca mişcată de un resort pe spate şi primi pe cioară cu ghiarele. O cuprinse pasărea cenuşie şi se pregătea să o ameţească cu pliscul; dar şi lişiţa se aninase de dânsa cu putere şi într-o bătaie iute din aripi săpă undele şi-şi duse vrăjmaşa de moarte la fund...

Natura participă la viaţa eroilor şi este un mijloc de apărare împotriva duşmanilor. În povestirea *Kiki dă examen în faţa onoratei comisii,* găsim ideea care a stat la baza romanului *Fraţii Jderi,* sub forma cuvintelor rostite de Iancu Iorga: *şi i-a răzbit Ştefan Vodă pe păgâni numai din pricina glodurilor, a smârcurilor şi a negurei*.

Tema destinului o găsim în povestirea *Lupii din Cucoara urmează un război neistovit,* când un vânător meditează pe tema *fortuna labilis,* după ce împuşcă o lupoaică foarte vicleană: *Soarta noastră ne-a hotărât din veci această întâlnire*. Aceeaşi temă o găsim când moş Calistru prinde în braţe ursul şi-l înjunghie sau când Moş Pleşuv şi Micu izbutesc să răpună lupul care vine la oi.

Ideea cărţii este dată scriitorului de albumul de fotografii, publicat de Bădăuţă, pe tema semănătoristă a specificului naţional, înţeles ca pitoresc, şi realizată de Alexandru Vlahuţă în cartea *România pitorească.* Mihail Sadoveanu vrea să surprindă în povestirile sale *felii de viaţă, imagini pitoreşti*, adică natura, munţii, codrii, râpele, satele, Dunărea, marea, oamenii în costume populare, adică o imagine a ţării, ca să-şi exprime sentimentul patriotic.

Realismul liric, ca mod de a scrie al lui Mihail Sadoveanu, aici, în această carte, ia fiinţă, precum şi o parte din motivele universului pe care îl creează.

Avem o împletire a realului cu fantasticul, pentru că *Ţara de dincolo de negură* este ţara poveştilor. Imaginea „licornei" este în acest sens semnificativă, amintind de Alexandru Macedon şi de romanul popular *Alexandria: Avea un corn drept în frunte, lung de-un cot, cum am auzit despre Ducipal harmăsarul lui Alexandru-Împărat Machedon. Dar aceasta n-arăta nici înfăţişare încordată, nici în acţiune, nici străşnicie de Ducipal. Numai ochii mari şi boldiţi parcă vărsau văpaie.*

Tainele pădurii trebuie păstrate şi de aceea Ghiţă Topor ia grămada de pene sau de păr a dihaniei singurătăţii şi o ascunde într-o scorbură.

Mirajul unui peisaj de ţară tropicală, trăit de autor, este un alt mod de a cultiva fantasticul: *O mare lină apăruse în depărtări şi la ţărmul ei un şirag de arbori de ţară tropicală cu trunchiuri înalte şi vârfuri stufoase şi revărsate ca o resfrângere a realităţilor*, este ca o evaziune romantică într-un decor oriental.

În povestirea *Pasaj de raţe seara,* elementul romantic este pus în antiteză cu cel realist: *Nici eu nici indianul nu ştiam că răţoiul cel mare din marginea de către noi a luciului e o pasăre sfântă în ţara de la miază-zi*, de aceea ei îl vânează: *zeul de la Eghipet căzu cu zgomot în baltă, îmbrăţişându-şi cu aripile imaginea sângerată*.

Eroii sunt schiţaţi printr-o atitudine, o idee, o concluzie esenţială asupra lumii, care le dă substanţă, sensul de a fi. Astfel, Alexandru Ghenciu este tipul vânătorului fără noroc la vânat, dar plin de idei. El îşi pune un şorţ albastru, ca să nu fie zărit de raţe, element ce dă titlul povestirii *Şorţul albastru.*

Întâmplările excepţionale se împletesc cu cele reale, cotidiene. Astfel, un câine, Comedierul, din povestirea *Vânt dinspre Călimani,* stârneşte un grup de zimbri, care se arată înfricoşători, suflând foc pe nări.

Dimensiunea romantică a stilului sadovenian se face simțită prin fragmente de poeme în proză: *Un soare de aur măreț şi deformat de aburii bălții. Pluteam abia simțit şi vâsla avea un şopot moale în latura luntrii. Marmura bălții tresărea înfiorându-se până la trestii.*

Realitatea, mitul, poezia, temele sunt încercate pe rând, ca şi procedeele stilistice. *Țara de dincolo de negură* ocupă în universul sadovenian momentul când scriitorul îşi caută stilul, coordonatele universului, specificul național.

6. *Zodia Cancerului*

a) Dimensiunea realistă a romanului *Zodia Cancerului* constă în faptul că tema, ideea, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Scriitorul *s-a documentat,* cercetând cronicile, locurile, tipurile umane, obiceiurile pe care le descrie. Elementul de intrigă îl constituie trecerea prin Moldova, în drum spre Istambul, a abatelui Paul de Marenne, însoțit de Alexandru Ruset, fiul domnului Antonie Ruset. Venit cu o scrisoare de la Vladimir Kaminski, castelan de Katowice, Paul de Marenne, însoțit de căpitanul Turculeț şi de câțiva monahi, trece spre Iaşi, întâmpinat fiind de Alecu Ruset, care-i povesteşte idila sa cu fiica domnului Gheorghe Duca, Catrina. Între cele două familii există un conflict social-istoric, în sensul că George Duca Vodă, cum îi spune Mihail Sadoveanu, îl îndepărtase din scaun pe Antonie Ruset, dând mult aur turcilor şi determinându-i pe turci să-l chinuiască. Țara Moldovei este *un paradis devastat* de lăcomia turcilor, de lupta pentru putere a pretendenților la tron şi de invaziile străine.

Duca-Vodă şi Doamna Anastasia sunt prezentați ca un cuplu de arivişti, care sacrifică interesele țării pentru interesele personale. Doamna ține o evidență foarte strictă a bunurilor aduse la curte, făcând imposibilă prezența unor cămăraşi de tipul lui Dinu Păturică sau Andronache Tuzluc, din romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon. Domnul este un ciocoi ajuns autocrat, conducând după principiul *legea sunt eu*: *Dar acuma-i învăț pe toți minte, ca să se supuie legii mele*. Este de o lăcomie fără limită: *Poruncă dau să se plece toți visteriei, plătind rânduielile până la o para şi până la un bob de linte*. De aceea este fără milă față de boierul Grigori Ursachi, pe care-l *scot în fiecare zi din butuc slujitorii şi-l bat la tălpi ca să-şi plătească datoriile, fie către negustorul liovean, fie către domnul său*. Necruțător este cu Lupul sulgerul, cu vel-jitnicerul Bogdan şi vel-vistiernicul Ghenca, pe care-i va executa călăul curții, Buga. Sub acest aspect, înrudirea cu Alexandru Lăpuşneanu al lui Costache Negruzzi se stabileşte cu uşurință. Blestemul rostit de Tudor Şoimaru, orb şi bătrân, înainte de a-şi da sufletul la Mănăstirea Golia, numindu-l Anticrist pe Duca-Vodă, ne apare puțin justificat, fiindcă adevăratul Anticrist era la Istambul, aşa cum îi vedem imaginea în roman.

b) Caracterul romantic al romanului este dat nu numai de idila dintre Alecu Ruset şi domnița Catrina a lui Duca-Vodă, ci şi de evaziunea romantică în

trecutul istoric, de mutarea acțiunii la Constantinopol, într-un decor mirific oriental, specific romantismului, de prezența eroilor în cadrul unor biserici şi mănăstiri, de implicarea unor elemente de specific național, dar mai ales prin structura eroilor.

Caracterul excepțional al eroilor şi al întâmplărilor, care este o trăsătură a programului estetic al romantismului, rezultă din faptul că cei doi eroi principali, Alecu Ruset şi domnița Catrina, sunt prinț şi prințesă, angajați într-o relație de dragoste, trăită în ascuns. Pentru a se putea întâlni, ei sunt ajutați de doica Catrinei, Măgdălina, de domnița Ruxanda la Neamț, de abatele Paul de Marenne, de cuviosul Teofan.

Întâmplările excepționale sunt expuse sub forma celor şase semne. În primul rând faptul că pe icoana Maicii Domnului de la Mănăstirea Neamț s-au ivit lacrimi, apoi a urmat un cutremur de pământ, apoi a venit o ninsoare amestecată cu gheață, pe care mitropolitul Dosoftei a tălmăcit-o ca fiind semnul mâniei lui Dumnezeu asupra turcilor. Atunci veniseră trimişii Porții să ia birul, cametele şi darurile promise de Duca-Vodă. Al patrulea semn a fost o cometă. Scriitorul o asociază cu uciderea starostelui Donie Hâncu din porunca lui Vodă. Atunci s-a arătat şi o pasăre ciudată cu pene albastre, cu ochi de rubin, care reproducea întocmai răcnetul de moarte al starostelui. Este modul sadovenian de a trata mitul Pasărea Măiastră. El va fi reluat de Nicolae Labiş în *Moartea Căprioarei*.

Romantic este şi episodul în care Tudor Şoimaru, acum bătrân fiind, vine în fața lui Vodă şi cere îndurare pentru răzeşii orheieni, care au fost aduşi prinşi la judecată, fiindcă s-au răsculat din cauza birurilor nemiloase puse de domn. Domnul se face că îi iartă, însă dă ordine să fie închişi până vor plăti îndoit datoriile. Tudor moare în Mănăstirea Golia, după ce se spovedeşte şi se împărtăşeşte strigând: *Mă duc la morți; căci în această viață şi-n această lume s-a arătat Anticrist!*, numindu-l pe Duca-Vodă. Clopotul cel mare al Mănăstirii Golia a bătut singur şi Tudor Şoimaru are parte, astfel, de o moarte romantică.

Romantică este şi atitudinea, comportamentul unor boieri, care, plini de milă şi de dragoste față de țară, nu pot accepta jaful făcut de Duca-Vodă. Vistiernicul Vasile Ghenca arată, ca şi jitnicerul George Bogdan, acest lucru în fața Sfatului domnesc. Întrebat fiind de mitropolitul Dosoftei, jitnicerul va mărturisi că este preocupat de soarta țării şi a oamenilor: – *Înalt preasfinte, iartă-mă dacă-ți întorc vorba şi-ți spun că n-a fost rătăcire. Căci fapta mi-am cugetat-o. Acest tovarăş de osândă al meu mi-a arătat în mai multe rânduri, care sunt rânduielile pe care le scoate Domnia pentru pieirea acestei sărace țări. Tablele vistieriei se lungesc şi se umplu; zlotaşii se pregătesc să cuprindă lumea şi s-o strângă, câtă a mai rămas, mai rău decât păgânii. După ciumele care au fost, asta-i una nouă. Şi ne-am gândit la această nebunie, să sculăm pe acei pământeni, care au mai rămas cu inimă şi cu ruşine. Cei fără inimă şi fără ruşine pleacă nasul şi ne judecă acum. Dar eu nu cunosc alt județ decât al lui Dumnezeu, şi la El mă înfățişez cu inima dreaptă*.

Sentimentul religios formează nucleul argumentului vistiernicului Vasile Ghenca: *M-am spăriat de o pedeapsă mai cumplită, când va fi să mă înfățişez*

la judele meu cel mare, care este şi al înalt prea sfinţiei tale, şi al lui Vodă şi al tuturor. Văzând că mi se pune în mână un cuţit ca să belesc ţara, l-am lepădat. Privi pe toţi *cu umilinţă, dar fără frică*. Fraza ar trebui citită de miniştrii contemporani.

Evlavia eroilor este urmărită, când avem, la hramul Sfintei Paraschiva de la Mănăstirea Trei Ierarhi, prezentată slujba, la care iau parte Duca Vodă cu doamna Anastasia şi cu domniţa Catrina, sau când Alecu Ruset îl caută pe unchiul său Teofan la Mănăstirea Caşin.

Romantică este deghizarea lui Alecu Ruset şi a slujitorului său Bârlădeanu în călugări, mergând la Athos, care va fi reluată în *Fraţii Jderi,* când Ionuţ Jder şi Botezatu procedează la fel, spre a trece nestingheriţi prin teritoriile aflate sub stăpânirea turcă.

Răpirea mirelui Ştefan beizade, din casa boierului Ilie Ţifescu, este romantică, la vreme de noapte. Se relatează apoi o urmărire a lui Alecu Ruset de către oştenii conduşi de hatmanul Buhuş şi Cantemir-serdar. Părăsit de oamenii căpitanului Turculeţ, Alecu Ruset îi întâmpină pe oşteni singur, rămânând până la final un erou romantic, aflat într-o permanentă confruntare cu o realitate social-istorică dură. Prinderea şi moartea lui exprimă deplin raportul dintre realism şi romantism în structura romanului istoric sadovenian.

c) *Zodia Cancerului* este o meditaţie sadoveniană pe tema *fortuna labilis,* un roman de problematică, asociind o influenţă a romanelor de factură expresionistă asupra unui mediu patriarhal moldav, pe care autorul îl cunoaşte şi-l cultivă. De aceea Alecu Ruset îi spune abatelui Paul de Marenne că Moldova este un loc *unde nasc şi trec vârtejurile lui Dumnezeu ş-ale oamenilor,* unde calamităţile *stau în lucruri ca mierea în flori. Aici ne veselim şi în altă parte pier oamenii de ciumă şi de sabie. Dumnezeu a îngăduit împăraţilor, foametei şi molimelor să-şi aducă aici cortegiul. Aici, pe acest colţ de pământ, care a fost cândva paradis, nu mai este nimic statornic. Şi domniile îndeosebi sunt mai schimbătoare decât toate.*

Această meditaţie însoţeşte imaginea domniţei Ruxanda, retrasă la Mănăstirea Neamţu, după moartea lui Timuş Hmelniţki, care *dintr-o minune a lui Dumnezeu* a ajuns *o biată fiinţă întristată*. Ea îi vorbeşte domniţei Catrina de Alecu Ruset, când aceasta o vizitează împreună cu mama ei, doamna Anastasia.

Imaginea Moldovei devastată de năvăliri, de luptele pentru putere dintre partidele boiereşti, de calamităţile naturale, este a unei ţări bogate, care a fost jefuită: *Rămăseseră însă, în domnia lui Duca-Vodă, puţine aşezări de creştini pe acea vale bogată, căci, cu puţini ani înainte, iernaseră tătarii fărâmând şi spârcuind, urmând după dânşii răutăţile prădăciunilor leşeşti, foametea neaşezării şi ciuma lui Dumitraşcu-Vodă. Iazurile Bahluiului se potmoliseră, morile stătuseră, hanurile se cumpăneau în trei pereţi cu acoperişurile arse – locurile satelor pustii se cunoşteau abia, în dudaie înalte; fântâni spurcate de leşuri, cruci însemnând morţi năprasnice, toată priveliştea fericitelor aşezări de odinioară arăta mila domnilor şi-a împăraţilor, precum şi binefacerile năvălirilor şi războaielor care nu mai aveau contenire*.

Domniile aduc când binefaceri, când sunt o calamitate: *Antonie-Vodă, părintele meu, n-a înțeles să adune comori după moda tiranilor orientali; a zâmbit bielşugului public şi a fost mazilit sărac. Duca-Vodă însă a organizat hoția domnească*. De aceea *Toate în Moldova sunt scurte, trecătoare şi viforoase şi cele bune şi cele rele. Acum doi ani aceste locuri erau înflorite şi populate*. Fiindcă atunci când *Dumnezeu se milostiveşte asupra ei, înfloreşte de azi pe mâine, ca o grădină în primăvară după urgia iernii*. Este modul sadovenian de a exprima conceptul de lume–grădină.

Conceptul *fortuna labilis* îl vedem, acționând şi asupra domnilor. Astfel, Antonie-Vodă este chemat la Istanbul, pentru că Duca-Vodă le-a spus că are bani mulți: *Stăpânii de la Stambul l-au schingiuit, l-au împuns cu ace de foc, i-au bătut pene de trestie subt unghii, l-au pus să înghită tulpane de mătase şi i-au tras intestinele pe gură*.

Chiar şi asupra lui Duca-Vodă atârnă această amenințare, pe care Alecu Ruset i-o aruncă în dialogul din palatul domnesc. Domnul George Duca scrisese mai multe cărți către poloni, ca să-l ajute contra turcilor. Ele se găseau în mâna unor prieteni ai lui Antonie-Vodă. Dacă aceste scrisori ar fi ajuns la Constantinopol, Duca-Vodă ar fi fost mazilit şi poate ucis. De aceea Alecu Ruset îi spune lui Duca-Vodă că nu se teme de el: *Făcând altfel, cărțile de care am vorbit se mişcă şi purced la Țarigrad. Asta poate fi primejdie, nu însă pentru acest cap al meu*. Ipocrit, Duca-Vodă îl invită la masa ce-o dă în cinstea abatelui Paul de Marenne, dar îl pune pe Milescu să falsifice nişte scrisori cu semnătura lui Alecu Ruset, scrisori care, însoțite de galbeni, vor hotărî moartea beizadelei în finalul romanului: *– Aduceți-l aici! porunci Domnul încet, cu linişte. Voi l-ați cruțat şi bine ați făcut. Eu însă l-am cumpărat. L-am plătit bani mulți.* De aceea Duca-Vodă are satisfacția de a-l omorî cu mâna lui pe Alecu Ruset: *În aceeaşi clipă înălță de la spate în sus buzduganul şi păli în frunte, între ochi pe Ruset*. Episodul aminteşte de felul în care a fost ucis tatăl lui Tudor Şoimaru, de către Stroie Orheianu, cu buzduganul domnului.

Influența stilului cronicilor moldovene asupra lui Mihail Sadoveanu este evidentă din felul în care, la începutul fiecărui capitol, se enunță printr-un titlu cuprinsul.

Romanul exprimă maturitatea artei scriitorului şi capacitatea de a realiza *Frații Jderi,* această culme a romanului istoric în literatura română.

7. *Domnu' Trandafir*

a) Amintirea *Domnu' Trandafir,* de Mihail Sadoveanu are ca temă *copilul şi copilăria*. Autorul îşi reaminteşte felul în care se scălda cu ceilalți copii în apa Siretului, asemeni cu Nică al lui Ion Creangă în *Ozana cea frumos curgătoare...*

Târgul vechi, cu şurele dărăpănate pline de poloboace, în care se juca de-a ascunselea, zăvoaiele cu sălcii cenuşii, taifasurile din tufişurile de mure, goana prin poieni readuc, cu nostalgie, în amintirea scriitorului, anii copilăriei.

Cele mai duioase amintiri sunt legate însă de şcoală şi de învățătorul său, domnul Busuioc, care devine în această povestire domnul Trandafir. Imaginea acestuia este reconstituită din ochii blajini, capul puțin chel, dinții lungi cu o strungă la mijloc, dar mai ales din gesturile lui. Când îi învăța să spună poezii

patriotice, ridica brațul drept; când îi învăța să cânte, lovea diapazonul de colțul mesei, iar când citea poveştile lui Ion Creangă, îi privea blând, ținând cartea la piept. Trăsătura cea mai importantă a domnului Trandafir este sufletul pe care îl punea, ca un apostol, în cuvintele ce le rostea, era credința în valorile semănate în ogorul minții copiilor.

Când şcoala este vizitată de ministru, însoțit de un inspector, domnul Trandafir face lecția, aşa cum îi plăcea lui, cu copiii, şi vizitatorii rămân foarte mulțumiți. Modest, domnul Trandafir nici nu cutează să creadă că şcoala lui, atât de neînsemnată, putea să primească o astfel de inspecție. Domnul Trandafir nu se mânia, ci doar se încrunta, rostind două cuvinte de reproş: *Măi domnule!* El a fost credincios şcolii şi turmei de suflete, ce i s-a încredințat, păstorindu-le ca un părinte, modelând cu blândețe sufletele gingaşe ale copiilor. Duioşia este sentimentul ce-l stăpâneşte, când îşi aminteşte de omul care l-a învățat să scrie, să citească, să cânte, să înțeleagă lumea din jur şi să fie om. Această sensibilitate arată cât de profunde au fost arătura şi semănătura acestui apostol modest al sufletului românesc. Prin imaginea domnului Trandafir, scriitorul Mihail Sadoveanu ne prezintă o luminoasă personalitate a învățătorului cu vocație pentru această nobilă misiune.

b) Mihail Sadoveanu realizează această amintire sub forma unei scrisori, adresate unui prieten. El îmbină descrierea locurilor copilăriei cu imaginea învățătorului, pe care l-a îndrăgit, cu povestirea vizitei ministrului, introducând, în momentele cele mai importante, dialogul.

Mihail Sadoveanu foloseşte cu multă abilitate în text elementele caracteristice artei sale de povestitor. El ştie să introducă termeni specifici ai graiului din Moldova: *ista, mulțămim, oleacă, domol, brava, să beie, sară, samă, să ctească, întâi, şagă, ogradă, zarvă.*

Ca şi la Ion Creangă, pe care îl consideră maestrul său în arta narațiunii, Mihail Sadoveanu foloseşte expresii ale limbii vorbite ca: *nu fără şagă, cât ai bate din palme, cu cine am onoarea?, Să ştii că ai haz!, tu bagi de seamă, îmi aduc aminte* cu scopul de a da, prin caracterul oral al limbii folosite, mai multă viață textului.

Mihail Sadoveanu ştie să folosească termeni cu valoare expresivă: *bufnele, poloboace, taifas, apostol, monitori, iscodi, dăscălie*. La aceştia putem adăuga o serie de epitete ca: *sălcii cenuşii, şurile dărăpănate, zâmbet liniştit, tăcere adâncă, ochi încălziți, odae scundă*.

Expresivitatea textului creşte prin folosirea de comparații ca aceea când *sala de clasă devine ca într-o biserică* un loc al sufletului; prin folosirea unor metafore *curcubee de stropi, uriaşi de zăpadă,* spre a accentua imaginea din jocul copiilor; sau metonimii ce consemnează efectul, care substituie cauza: *şi-l ajung la inimă, ne venea să intrăm în pământ.*

8. *Neamul Şoimăreştilor*

a) *Neamul Şoimăreştilor* este un roman istoric, care urmăreşte un proces istoric, acela al deposedării răzeşilor de pământ, proces cu adânci implicații în viața Moldovei. El face parte dintr-o serie de romane ca: *Frații Jderi*, *Nicoară*

Potcoavă, *Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, în care se surprind momente ale acestei lupte sociale dintre ţăranii liberi şi boierimea lacomă.

În *Fraţii Jderi* este surprins momentul în care Ştefan cel Mare a realizat nu numai o serie de cetăţi de apărare în jurul Moldovei, ci şi un zid viu din obştile răzeşeşti, conduse de căpitani de plai. Ele alcătuiau nucleul armatei moldovene.

Lipsită de acest zid de apărare, Moldova nu putea rezista atacurilor turcilor, tătarilor, ungurilor sau polonilor. Răzeşii, deveniţi iobagi, nu mai aveau pentru ce să lupte, nu mai aveau puterea economică, organizarea socială pentru a alcătui părţi din oaste, steagurile de cavalerie, care au făcut gloria Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare.

Felul în care Stroie Orheianu îl ucide în Divanul domnesc, cu buzduganul domnului Ieremia Movilă, pe Ionaşcu, tatăl lui Tudor Şoimaru, fiindcă îndrăznise să se plângă de abuzurile lui, este semnificativ pentru politica ostilă faţă de răzeşi, dusă de marea boierime în timpul unor domni proveniţi dintre boieri, ca cei din familia Movilă.

Tudor Şoimaru va sprijini pe Tomşa-Vodă, tocmai pentru că acesta va face dreptate neamului său, adică îi va reda pământurile luate prin violenţă, cruzime şi asasinat de către Stroie Orheianu. Din această cauză, boierii vor încerca o răzmeriţă înăbuşită de Tomşa-Vodă cu ajutorul răzeşilor, ceea ce va determina alăturarea marii boierimi doamnei lui Ieremia Movilă, care va pregăti o armată cu ajutorul ginerilor săi din Polonia, va pătrunde în Moldova şi-l va înlătura pe Tomşa de la domnie. Această luptă pentru putere dintre diferitele grupuri de boieri va determina decăderea Moldovei după moartea lui Ştefan cel Mare.

b) *Neamul Şoimăreştilor* este un roman realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială. *Tema* romanului o formează Moldova în perioada de decădere de după moartea lui Ştefan cel Mare, când oligarhia boierească lacomă îi deposedează, prin violenţă, pe răzeşi de pământuri.

Ideea este că lupta pentru dreptate socială este strâns împletită cu cea pentru libertate naţională.

Subiectul urmăreşte evoluţia lui Tudor Şoimaru, căpitan în oastea lui Tomşa. Acesta dobândeşte doi buni prieteni – Simion Bârnoavă şi Cantemir Bei – în timpul luptelor pentru domnie. Împreună cu aceşti doi prieteni, el se întoarce în satul natal, unde află de la unchiul său, Mihu, felul în care a fost ucis tatăl său, fiindcă s-a ridicat ca să apere drepturile răzeşilor. Din această cauză, tema, eroii, conflictul, subiectul au un profund caracter social. Eroii sunt reprezentativi, tipici şi sintetizează categorii sociale. Stroie Orheianu este tipul boierului lacom şi brutal. El reprezintă marea boierime. Tudor Şoimaru este tipul răzeşului viteaz. Vodă Tomşa este tipul domnului care vrea să facă dreptate ţăranilor, adică să îndrepte nedreptăţile făcute de Ieremia Movilă şi de boierii din jurul lui, care i-au deposedat pe ţărani de pământ. Deposedarea de pământ a răzeşilor caracterizează pe deplin o perioadă de abuzuri din timpul societăţii feudale. Lupta pentru domnie este, de asemenea, o împrejurare tipică, pentru că ea pune în evidenţă trăsăturile de caracter ale eroilor.

Mesajul critic al romanului rezultă din alegerea subiectului, a conflictului, pentru că evidenţiază aspecte negative ale societăţii feudale. Felul în care

scriitorul se va documenta tot mai profund pentru scrierea romanelor sale istorice justifică ideea lui Garabet Ibrăileanu că scrierea unui roman a devenit o ştiinţă. Scientismul este, deci, o trăsătură implicată în realizarea romanelor lui Mihail Sadoveanu. În realizarea romanului *Fraţii Jderi,* avem cea mai semnificativă etapă, în care măiestria artistică a autorului ajunge la cel mai înalt punct. În *Neamul Şoimăreştilor,* avem momentul în care el începe acest drum şi, din această cauză, elementele realiste se împletesc cu cele romantice, coordonatele istorice se interferează cu cele sociale.

c) *Neamul Şoimăreştilor* poate fi interpretat şi ca un roman de dragoste, deci ca un roman în esenţă romantic, care ar reda istoria unei iubiri sau faptele de vitejie ale unor eroi. Tudor Şoimaru devine, în acest context, un erou excepţional, fiindcă el este răzbunătorul, adus parcă de justiţia divină la un moment dinainte stabilit, spre a-l pedepsi pe ucigaş, adică pe Stroie Orheianu. El acţionează în împrejurările excepţionale ale luptei pentru domnie. De aceea tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă. Tudor Şoimaru nutreşte faţă de Magda Orheianu un puternic sentiment de iubire. Din această cauză, el pleacă în Polonia să o regăsească. Când Stroie Orheianu îl dă pe mâna nobililor poloni, ca spion al lui Tomşa-Vodă, iar Magda, orgolioasă, se preface că nu-l cunoaşte, Tudor Şoimaru se trezeşte din visul său romantic de iubire şi revine în realitatea socială. El va fi salvat din mâna nobililor poloni de cei doi prieteni, Simion Bârnoavă şi Cantemir Bei. Îl va sprijini pe Tomşa împotriva boierilor, îl va lovi cu ură pe Stroie Orheianu şi va duce o viaţă de luptă pentru apărarea intereselor răzeşimii. Această ură îi deformează trăsăturile feţei, încât devine *turbat ca fiara, cu ochi crunţi şi cu obrazul de var*.

Episodul erotic de la începutul romanului, când Tudor Şoimaru o salvează pe Magda Orheianu, care fusese răpită de un cazac, este momentul în care cei doi petrec ceasuri de tandreţe şi este cel mai semnificativ pentru a argumenta dimensiunea romantică a romanului. În acelaşi timp, când, la sfârşitul romanului, Tudor Şoimaru o salvează pentru a doua oară pe Magda, aceasta înţelege profunzimea iubirii lui. De aceea *gemea cu mâinile la tâmplă* şi *îl privea cu groază,* în timp ce *se lăsa purtată de feciorii răzeşilor*. Ca adevărat erou romantic, Tudor Şoimaru îi va da un grup de flăcăi s-o însoţească, împreună cu soţul ei, până la Soroca, deci va veghea asupra vieţii ei atâta cât îi va fi în putinţă, ceea ce arată delicateţea, generozitatea şi iubirea eroului.

Incendierea conacului de la Murgeni, după uciderea lui Stroie Orheianu, precum şi felul în care şterge urma ucigaşului de pe pământ, punând să fie arat locul cu plugurile, arată cât de profund este sentimentul de ură faţă de ucigaşul tatălui său, dar în acelaşi timp, cum traduce în realitate un verset biblic: *Şi urma lor de pe pământ o va şterge.* De aceea, răzbunarea lui Tudor Şoimaru pare inspirată de o voinţă divină, în esenţa ei, dar în formă este o dorinţă aprigă de a îndepărta, din amintirea lui, imaginea Magdei Orheianu pentru totdeauna.

d) *Neamul Şoimăreştilor* poartă un nume sugestiv, fiindcă aşa cum un pom îşi arată felul său de a fi, tot astfel şi oamenii se cunosc după roada lor, adică după faptele lor. Tudor Şoimaru este un rod al copacului neamului său, fiindcă el este eroul, este luptătorul pentru dreptate socială şi libertate naţională. De

aceea calitățile lui ca: iscusința, inteligența, cinstea, curajul, curățenia sufletească, răbdarea, credința, mila, iubirea, ascultarea comandamentelor majore ale epocii, fac din Tudor Şoimaru un erou simbol, care sintetizează parcă poporul român, răzeşul ca prototip. Ura față de ucigaşul tatălui său este atât de puternică, încât îi înspăimântă şi pe duşmanii săi: *Răcni aşa de cumplit, încât mazurii înfricoşați smuciră frâiele şi se năpustiră pe poartă.* Deşi pribegeşte mult, prigonit fără să ştie de Stroie Orheianu, el se întoarce, fiindcă simte acea legătură adâncă cu neamul său. Revenit în sat, atunci când neamurile îl recunosc, el simte o bucurie: *îşi simți pieptul înfierbântat de o căldură necunoscută*. În acelaşi timp, *clopotele bisericii cântau,* fiindcă este ca o sărbătoare a neamului momentul când Şoimaru era cuprins de mâini, îmbrățişat *de veri şi de mătuşe*, încât şi cei doi prieteni ai săi, Cantemir şi Bârnoavă, *se simțeau mişcați.*

Când unchiul său Mihu îl *apucă de mână şi-l trase între mormintele țintirimului, ca să-i arate mormântul tatălui său clopotele bisericii tăcură*, iar printr-o concordanță *se alinară şi vocile oamenilor*, fiindcă este un moment solemn de durere colectivă a neamului.

Mihail Sadoveanu sugerează cu subtilitate, prin analogie, raportul dintre om şi neamul său, ca fiind cel dintre rădăcinile şi ramurile unui pom: *sub cireşii sălbatici care-şi coborau rădăcinile între oasele morților se făcu în lumina dimineții tăcere*. Sosirea lui Tudor Şoimaru devine, astfel, un moment ales (arhetipal), pe care şi elementele naturii îl simt şi-l trăiesc prin tăcere, fiindcă îi înțeleg valoarea. În mintea lui Tudor Şoimaru, *icoanele înnegurate de uitare* ale amintirilor îi readuc imaginea tatălui său: *chipul palid, stropit de sânge, al unui oştean mort*. Această imagine îl face ca la auzul numelui ucigaşului să rămână *ca fulgerat, cu ochii rotunzi înfricoşați de groaza lăuntrică.* Pe această imagine se va clădi ura cu care-l va lovi pe Stroie Orheianu, această imagine va determina distrugerea conacului de la Murgeni, această imagine o va elimina pe cea a Magdei Orheianu, după o luptă lăuntrică, pe care prietenii săi o înțeleg şi de aceea vor sta alături de el în timpul plecării în Polonia.

e) Stilul lui Mihail Sadoveanu este poetic şi multe din paginile sale au fost considerate poeme în proză. El ştie să dea iz arhaic povestirilor sale, utilizând cuvinte rare. În *Neamul Şoimăreştilor* găsim: *țintirimul, cațaveici, vataman, siac, ilic, contaşul, ghizunia, mazuri*, dar şi expresii ca: *a bătut cu umilită mulțămire metanie domnului său, ne-am milostivit şi-am pus cuvânt, s-a strămutat la veşnicele locaşuri, bătrânii ajung o vreme rea, căpitan de steaguri*, care dau culoare de epocă.

Textul este inundat de metafore, metonimii, comparații, epitete şi simboluri. Dintre cele mai expresive metonimii amintim: *îi ardeau ochii, a hotărât să vie pluguri, oşteanul îşi simți pieptul înfierbântat de o căldură necunoscută, taina o ascunse în fundul sufletului, acoperi pe Magda cu sabia, Domnița Magda şi-a purtat lumina ochilor prin țări străine, având în inimă răsunetul durerii lor, toaca începu să sune... c-o duruire melodioasă*, care, toate, sunt construite pe raportul sau din substituția dintre cauză şi efect. Unele metonimii sugerează o

meditație pe tema destinului: *Şi vremea necontenit i-a lovit, până ce le-a aplecat frunțile adânc spre pământ*.

Dintre metaforele utilizate în text, unele devin simbolice: *cu icoana fetei Orheianului în fața ochilor, clopotele bisericii cântau, icoane înnegurate de uitare*. Alte metafore surprind trăiri lăuntrice: *parcă i se lua un văl de pe frunte, se prăpăstui pe poartă*, sau au valoarea unor meditații pe tema destinului uman: *unde se amestecau cerul şi pământul într-o brumă alburie, privind cum trec spre lăcaşurile veşnice, fire lungi şi argintii de mătasea morților, îi năruiră în iazul Răutului.*

Epitetele sunt împletite cu aliterații şi asonanțe ca într-o poezie: *Îşi descoperi capul cu plete scurte, crețe, şi-şi făcu încet cruce, fetele erau cu capetele goale, gătite, cu flori de grădină*. Alte epitete au o expresivitate deosebită: *cu ochii ascuțiți şi aspri, călărimea întărâtată, glas îndesat*, sau deschid tabloul prin cromatică: *cu ochi verzi şi cu umerii obrajilor roşcovani, cu fuste de lână dungate cu vrâste galbene şi roşe pe fond negru, ciubote cu piele roşă... siac cafeniu şi ilice negre cu nasturi rotunzi de argint*, care evidențiază specificul portului național.

Comparațiile au şi ele o deosebită forță expresivă: *turbat ca fiara, ca scăpat dintr-un arc, ca mireasma unei flori.*

Stilul lui Mihail Sadoveanu este deci expresiv, cromatic, echilibrat, poetic, cu elemente de specific național bogat, cu iz arhaic şi impregnat cu elemente dialectale moldoveneşti.

Mihail Sadoveanu – structura universului

1. Temele universului sadovenian

a) istoria şi războiul – temă fundamentală a universului sadovenian:

- lupta pentru salvarea fiinţei naţionale şi pentru afirmarea conştiinţei naţionale – *Fraţii Jderi, Nicoară Potcoavă*;
- recrearea istoriei – mod de pătrundere sadoveniană în trecutul istoric – *Fraţii Jderi, Zodia Cancerului, Nicoară Potcoavă, Nunta domniţei Ruxanda*;
- lupta pentru dreptate socială – proces istoric – *Neamul Şoimăreştilor, Hanu Ancuţei – Judeţ al sărmanilor*;
- vremurile de demult – loc de evaziune romantică – *Neamul Şoimăreştilor, Fraţii Jderi, Zodia Cancerului*;
- legenda – model epic istoric – *Fraţii Jderi* – vânătoarea bourului, căutarea sihastrului;
- mitizarea – procedeu romantic sadovenian de construcţie a textului – *Fraţii Jderi*.

b) natura – coordonată a universului sadovenian:

- trăirea eroilor în concordanţă cu manifestările naturii – *Baltagul, Ţara de dincolo de negură, Nada Florilor*;
- sentimentele de bucurie, nădejde, tristeţe, durere sunt redate prin referire la reacţiile naturii – *În pădurea Petrişorului, Baltagul, Nada Florilor, Bordeienii, Ţara de dincolo de negură*;
- caracterul secret al naturii – vieţuitoarele, păsările se ascund de oameni, se retrag în păduri, în Deltă – *Ţara de dincolo de negură, În împărăţia apelor, Nada Florilor*;
- natura – locul unde viaţa se împleteşte cu moartea – *Păcat boieresc, Bulboana lui Vălinaş, Bordeienii, Ţara de dincolo de negură*;
- natura vorbeşte prin mijloace specifice: vântul, norii, soarele, atitudinea animalelor aduc semnele unor fapte ce se vor petrece – *Baltagul, Ţara de dincolo de negură, Împărăţia apelor*;
- limbajul şi semnele naturii sunt cunoscute de cei ce trăiesc în mijlocul ei: Vitoria Lipan – *Baltagul,* Moş Hau, ţaţa Ileana – *Nada Florilor*; Lucian Blaga: *Sadoveanu este duhul întrupat al naturii româneşti*.

c) iubirea – temă a universului sadovenian:
- iubirea – trăsătură a eroului sadovenian: Vitoria Lipan – *Baltagul*;
- iubirea – motivație a actelor eroilor: Tudor Şoimaru pleacă în Polonia după Magda Orheianu; Alexandru – după Ilinca, în *Nicoară Potcoavă;* Ionuț Jder pleacă după Nasta; Simion Jder – după Maruşca în Polonia; Alecu Russet încearcă să o câştige pe Catrina;
- iubirea – motiv de conflict şi răzbunare: Vitoria Lipan – *Baltagul,* Constandin Moțoc – *Județ al sărmanilor,*
- iubirea – eveniment fundamental în destinul eroilor: *Hanu Ancuței* – Cealaltă Ancuță – Toderiță Cătană o răpeşte pe duduca Varvara; *Bulboana lui Vălinaş* – Ilie Bădişor o iubeşte pe Mădălina;
- iubirea – cauză a deznădejdii şi prăbuşirii: *Cazul Eugeniței Costea* – Eugenița Costea se sinucide pentru Lai Cantacuzin; *Frații Jderi* – Nicodim – se retrage în monahism; *Zodia Cancerului* – Alecu Russet îşi dă viața.

d) datina şi destinul – coordonate ale vieții eroilor:
- *Hanu Ancuței* – Moş Leonte Zodierul le traduce eroilor destinul;
- *Frații Jderi* – Ştefan cel Mare, Amfilohie Şendrea – zodia Cumpenei, datini la îngroparea Jderilor;
- *Baltagul* – datinile la botez, nuntă, înmormântare.

e) vânătoarea şi pescuitul – caracterul unic al întâmplărilor:
- *Țara de dincolo de negură* – „licorna", pasărea cu glas de om, bourii;
- *Nada Florilor* – Moş Hau, țața Ileana duc o viață în afara societății;
- *Păcat boieresc* – împletită cu tema dragostei.

f) satul şi biserica – motive ale universului sadovenian:
- *Frații Jderi* – Ştefan cel Mare la hramul Mănăstirii Neamț;
- *Hanu Ancuței – Haralambie* – legenda bisericii Sf. Haralambie;
- *Zodia Cancerului* – hram la Trei Ierarhi.

g) divanul şi judecata – motiv epic sadovenian:
- *Hanu Ancuței* – loc al unui divan popular, în *Haralambie* – divanul domnesc;
- *Frații Jderi* – divanul domnesc şi judecata făcută de domn;
- *Zodia Cancerului* – divanul domnesc.

h) viața târgurilor de provincie – temă sadoveniană:
- târgul – un oraş în care se moare – *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*;
- târgul – orăşel în care speranțele şi idealurile se prăbuşesc: *Cazul Eugeniței Costea, Haia Sanis*;
- târgul – loc în care se pierd virtuțile morale – *Nada Florilor, Cazul Eugeniței Costea*;
- târgul – loc în care se consumă dramele mărunte – *Zodia Cancerului, Hanu Ancuței*.

2. Eroul sadovenian – centru al universului

a) Valori arhetipale ale eroilor sadovenieni – *Hanu Ancuței*:
- Comisul Ioniță – principiul Adevărul – seria răzeşul – perseverent;
- Moş Leonte Zodierul – Armonia – cititorul de zodii – sfătos;

- Toderiță Cătană – Frumosul – oşteanul – voinic şi îndrăzneț;
- Damian Cristişor – Armonia – negustorul – diplomat;
- Ancuța – Datina – ştie tot – negustorul – inteligentă;
- Părintele Gherman – Binele – seria monahul – răbdarea şi renunțarea;
- Constandin – Armonia – seria cerşetorul, umilința;
- Zaharia – Legea – seria fântânarul – blândețea, ține cumpăna ca simbol al echilibrului şi armoniei.

b) Eroul sadovenian – centru al universului

- Ştefan cel Mare şi Sfânt – actant al conştiinței naționale şi creştine – strategul – organizatorul – părintele – judecătorul – luptătorul – evlaviosul;
- Ionuț Jder – jupân Onu – rol central în bătălia de la Vaslui – eroul – luptătorul;
- Vitoria Lipan – natura participă la trăirile eroinei – imagine a prototipului carpato-dunărean;
- Nicoară Potcoavă – pedepsirea trădătorilor lui Ion Vodă cel Cumplit – răzbunătorul.

c) Eroul sadovenian – prototip carpato-dunărean

- pescarul – Moş Hau, țața Ileana – *Nada florilor*;
- vânătorul – autorul – *Țara de dincolo de negură*;
- plutaşul – Ilie Bădişor – *Bulboana lui Vălinaş*;
- haiducul – Cozma Răcoare – *Cozma Răcoare* – *Haralambie* – Vasile cel Mare;
- răzeşul – Tudor Şoimaru – *Neamul Şoimăreştilor* – comisul Ioniță – *Hanu Ancuței*;
- negustorul – jupân Damian, Ienachi Coropcarul;
- boierul – Năstase Bolomir, Mârza Dimache;
- voievodul – domnul – Ştefan cel Mare şi Sfânt – *Frații Jderi* – Vodă Mihalache Sturza, Vodă Calimah – *Hanu Ancuței*;
- Duca-Vodă – *Zodia Cancerului.*

3. Timbrul sadovenian – trăsătură a universului

- mitizarea – Ştefan cel Mare şi Sfânt – proiectat pe teritoriul legendei sacre – Ionuț Jder – cu Samoilă şi Onofrei – proiecții ca Făt-Frumos, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne;
- simbolizarea – Ştefan cel Mare şi Sfânt – simbol al conştiinței naționale;
- metaforizarea – *Frații Jderi, Hanu Ancuței*, *Zodia Cancerului*;
- expresivizarea alcătuieşte textul cu expresii ale limbii vorbite;
- recrearea nu reconstituie, ci creează un climat social sadovenian, luându-i ca model pe Ion Neculce şi pe Ion Creangă.

George Bacovia

1. Viața şi activitatea literară

George Vasiliu s-a născut în 17 septembrie 1881 la Bacău ca fiu al unui comerciant. Face liceul în Bacău şi Facultatea de Drept din Iaşi. A fost contabil, referent, bibliotecar. Debutează în *Literatorul* lui Alexandru Macedonski. În 1916 apare volumul *Plumb* premiat de Ministerul Artelor. Vor urma volumele „Scântei galbene” (1926), „Bucăți de noapte” (1926), „Cu voi” (1930), „Comedii în fond” (1936), „Stanțe burgheze” (1946),„ Plumb. Versuri şi proză” (1965), „Ştanțe târzii” (1972).

Va fi Laureat al Premiului Societății Scriitorilor Români, în 1925, şi primeşte în 1934 Premiul Național. Moare la Bucureşti, în 22 mai 1957.

2. *Plumb*

Poezia *Plumb* este un pastel simbolist, o meditație pe tema *fortuna labilis*, o *ars poetica*, care exprimă programul estetic al autorului, aderența sa la simbolism.

Eul poetic, prefigurat prin dimensiunea afectivă *amorul meu de plumb*, prin dimensiunea volitivă, sugerată prin aspirații: *aripele de plumb*, prin dimensiunea biologică *mort*, este exprimat, de fapt, prin: *stam singur,* adică intelectul. Acesta transmite un mesaj esențial la momentul simbolic al Marii Treceri. De aceea țipătul lui Munch, în esență expresionist, devine *şi-am început să-l strig*. Este momentul înstrăinării de sine a poetului, pe care poezia ni-l comunică.

Tema, subiectul şi eroul sunt structurate pe conceptele de cunoaştere, de univers al intuiției, dar şi de corespondență, angajând o dezvoltare spre expresionism a programului simbolist, dar şi către suprarealism.

Cosmicizarea, trăsătură a programului estetic al simbolismului, preluată şi de expresionism, este de a exprima trecerea eului biologic într-o altă dimensiune a universului: *Dormeau adânc sicriele de plumb*. Moartea în creştinism este adormirea până la venirea Domnului.

Conceptul de poezie pură este sugerat prin simbolul **plumb,** reluat de şase ori exact în acelaşi loc, în cele două catrene, ca efect al cristalizării textului, ca mod de a sugera dimensiunea eternului printr-un absolut senzorial.

Cultivarea intuiției şi sugestiei prin simbol se realizează prin simbolul **plumb,** care este cuvântul cheie al textului aşezat în titlu. Plumbul prefigurează moartea materiei, este rezultatul unui proces de dezintegrare a elementelor

radioactive, este o metonimie, dar şi o metaforă a absolutului într-o lume relativă. Expresia *sicriele de plumb* este o metaforă construită pe două simboluri, care vrea să sugereze moartea absolută, reluată ca un laitmotiv pe mai multe planuri. *Dormea întors amorul meu de plumb* reia, prin valorile conotative ale verbului *a adormi,* sensul de a trece în altă lume, ca în *Mai am un singur dor*, de Mihail Eminescu: *Să-mi fie somnul lin*. Termenul *întors*, pe care-l găsim la Mihail Eminescu în *Luceafărul: Pe fața ei întoarsă*, exprimă, de fapt, drumul în sine, spre interior, element al esteticii expresioniste.

Gândirea analogică, în locul celei logice, se realizează prin contextul simbolist, sugerat de simbolurile: **sicriele** (care sugerează moartea), **florile** (viața), **aripile** (aspirațiile), **coroanele** (virtuțile), **veşmântul** (faptele), **cavou** (lumea), **vântul** (stihiile), **frigul** (psihe, psihon – spiritul), alăturat de **singur** (intelectul). În cadrul acestui context, cuvântul **plumb** joacă rolul de simbol central.

Laitmotivul, reluarea cuvântului *plumb* într-un context mereu schimbat, este un procedeu simbolist, utilizat cu multă măiestrie de poet spre a da textului densitate, profunzime şi muzicalitate. Avem un grup de sintagme-modul: *sicriele de plumb, flori de plumb, amorul meu de plumb, aripele de plumb*, care toate sugerează mitul Marea Trecere.

Sunt prezente şi câteva elemente impresioniste, sugerate prin verbul *scârțâiau*, prin simbolul *frig*, prin expresia *Şi-i atârnau aripele*, care vor fi mai evidente prin cromatica din poezii ca: *Nervi de primăvară, Amurg violet, Decor.*

Meditația pe tema destinului are o nuanță romantică, fiindcă motivul mormintelor este reluat cu accente simboliste şi cu un mesaj expresionist, vădind o evoluție firească a unui romantic, întârziat spre neoromantismul simbolist.

Înstrăinat de sine, poetul contemplă de pe poziția spiritului detaşat de trup, de dimensiunea biologico-materială, o lume purtată prin timp de vânt, *şi era vânt*, ca simbol al mitului Marea Trecere, a vântului cosmic, aşa cum îl găsim şi la Mihail Eminescu în *Luceafărul: Ei numai doar durează-n vânt /Deşerte idealuri*.

Sentimentul de melancolie, de factură romantică, dă acestei poezii un caracter de elegie. De aceea structura textului este complexă. Din unghiul romantic este o elegie, din cel simbolist – o meditație, din cel estetic – o *ars poetica*, din cel expresionist – un pastel structurat pe conceptul de cunoaştere.

3. *Lacustră*

Poezia are ca temă mitul reintegrării, cum îl denumea Mircea Eliade, sau Marea Trecere şi sugerează universul bacovian cu trăsăturile lui. Este, în acelaşi timp, o meditație pe tema *poetul şi poezia*. Poetul este sugerat ca în estetica simbolistă şi trăieşte un vis simbolic. Lacustra este o locuință primitivă din paleolitic, când oamenii trăiau în colibe suspendate pe piloni, în mijlocul unor ape, spre a se apăra de marile animale. Locuința era legată de țărm cu o punte de lemn, care noaptea se trăgea şi o izola. Tot astfel, universul bacovian, este izolat, suspendat într-un punct între pământ, apă şi aer.

Tema sugerează conceptul de corespondență, dar şi de autonomie a esteticului, preluat din clasicism. Podul este un simbol al conceptului de corespondență: *Că n-am tras podul de la mal*, dar avem şi conceptul romantic de lume ca vis: *Tresar prin somn, şi mi se pare*. Această izolare a locuinței lacustre exprimă şi conceptul de poezie pură, specific simbolismului.

Analogia, ca trăsătură a esteticii simboliste, se împleteşte cu o nuanță de cosmicizare, fiindcă aşa cum locuințele lacustre stau între pământ, apă şi cer, tot aşa universul poetic stă între realitatea fizică, socială şi realitatea spirituală.

Simbolul **lacustră** sugerează, în acelaşi timp, o întoarcere la origine *ab origo*, o evaziune romantică într-o altă lume. Sintagma *mă duce-un gând* ne aminteşte versul eminescian: *El zboară, gând purtat de dor*. Aşa cum Hyperion se întoarce la locul unde se naşte universul: *Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte*, tot astfel eul bacovian caută să ajungă la punctul de corespondență dintre creat şi increat: *Un gol istoric se întinde, / Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc... / Şi simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbuşesc.*

Simbolul **lacustră** se constituie într-o imagine a eului poetic bacovian, fiindcă aşa cum locuința lacustră stă izolată în mijlocul apei, tot astfel eul bacovian stă ca un *ecou sonor în mijlocul universului*, cum se autodefinea Victor Hugo.

Sentimentul de melancolie, în esență romantic, prefigurează tristețea cu care poetul se înstrăinează, ca şi Hyperion, ipostază a eului eminescian, de lume. Starea de trezire, de conştiință, este nuanțată de gerunziile *tresărind, aşteptând*, dar şi prin sintagma *Tresar prin somn*. Este o pătrundere în lumea interioară a eului, un moment în drumul spre conştiința de sine, tratată de Lucian Blaga în poezia *Munte vrăjit.*

Poezia poate fi interpretată şi ca o meditație pe tema destinului, determinată de o disoluție universală, de un potop, de declanşarea stihiilor: *Şi simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbuşesc*. Cuvântul *singur* preia încărcătura semnificațiilor din poezia *Plumb,* exprimând, ca şi în finalul poemului *Luceafărul,* de Mihail Eminescu, retragerea în sine.

Trăsăturile definitorii ale stilului bacovian apar, ca şi în poezia *Plumb,* ca fiind: concizia, simbolizarea, cristalizarea, vizionarismul, sugerarea, analogia, nuanțarea, cromatica.

Contextul simbolic, creat de cuvântul *lacustră*: val, podul, piloții, ploaia, exprimă aceeaşi tehnică de simbol central, care cristalizează textul. Aici rolul de cuvânt cheie şi simbol central îl joacă cuvântul *lacustră*, care sugerează universul poetic. Apa este un simbol al lumii spirituale, prefigurând cunoaşterea, care, prin valorile ei, determină disoluția valorilor lumii materiale, ducând, ca şi la Eminescu, la închiderea poetului într-un univers propriu. Imaginarul oniric este încărcat de sugestii şi analogii. Poetul dă densitate simbolului într-un context de maximă claritate şi conştientizare.

4. *Note de primăvară*

Poezia *Note de primăvară* are ca temă conceptul de poezie pură, definitoriu pentru estetica simbolistă: *Vis de-albastru şi azur / Te mai văd, te mai aud*, dar este evident şi conceptul de corespondență, din care se generează programul estetic al simbolismului.

Tema este structurată pe această corespondență. Simbolurile au densitate, ca şi în poeziile *Plumb* şi *Lacustră,* alcătuind un context simbolic prin fântână, fluier, mugur, câmpie. Este, de fapt, un pastel romantic, impregnat de elemente cromatice impresioniste: *Verde crud, verde crud / Mugur alb, şi roz şi pur / Vis de-albastru şi azur*, asupra cărora poetul, aderent la simbolism, realizează o translație în spațiul esteticii simboliste prin conceptul de sinestezie: *Te mai văd, te mai aud*.

Analogia dintre primăvara naturii şi renaşterea sugerată prin cuvântul *mugur,* de factură romantică, ca un refugiu în natură, este raportată la viața interioară a poetului. Poezia devine în acest context *O copilă poposită la fântână* care *îngână* frumusețea naturii, viața, care inundă lumea exterioară *câmpia clară.* Eul poetic poate fi asociat prin simbolul *mugur*, generează universul interior, care este un vis al lumii exterioare, o transfigurare a realității, prefigurând drumul spre conştiința de sine.

Dacă în poeziile *Plumb, Negru, Decor* se prefigurează un moment de sfârşit, aşa cum în mitul păsării Phönix avem incinerarea *(,Carbonizate flori, noian de negru.../ Sicrie arse, negre, de metal / Veşminte funerare de mangal / Negru profund, noian de negru)*, aici, în *Note de primăvară,* avem momentul de renaştere. Moartea exterioară, exprimată prin durere: *Corpul ce întreg mă doare*, este îndepărtată de prezența soarelui, simbol al conştiinței: *Oh! Punctează cu-al tău foc, / Soare, soare*, ca o purificare a spiritului de elementele jocului vieții: *Sub al vremurilor joc*. Este o renaştere, aşa cum o găsim la Alexandru Macedonski, în *Rondelul rozei ce-nfloreşte*.

Conceptul de poezie pură găseşte cea mai frumoasă exprimare poetică: *Mugur alb şi roz şi pur / Vis de-albastru şi azur*. El se asociază cu sinestezia din versurile: *Te mai văd, te mai aud.*

Stilul bacovian păstrează şi aici aceleaşi trăsături: concizie, claritate, nuanțare, densitate, simbolizare, expresivitate, sintetizând, într-un context simbolist, şi elemente de romantism, expresionism, impresionism.

Aceste calități ale universului său poetic şi ale timbrului său unic i-au adus înscrierea, pe lista UNESCO, ca poet simbolist reprezentativ în literatura universală.

5. *Decembre*

a) Elegia *Decembre* este definitorie pentru universul bacovian, caracterizat printr-un orizont închis *(E ziuă şi ce întuneric...)*, printr-o disoluție de proporții cosmice *(Potop e-napoi şi-nainte)*, printr-o tristețe, melancolie, care prevestesc sfârşitul *(Şi ningă... zăpada ne-ngroape).* Iubirea, ca lege generatoare a universului, este doar un moment de lumină *(Mai spune s-aducă şi lampa)* în acest dezastru universal, dominat de moarte. De aceea titlul este un simbol al

destinului implacabil, tragic al omului, un prilej de meditație pe teme clasice *(panta rhei, fortuna labilis): Şi mână fotoliul spre sobă, /La geam să ascult vijelia, / Sau zilele mele totuna – / Aş vrea să le-nvăț simfonia*, dar, în acelaşi timp, pe profunda unitate dintre om şi univers, pe valorile legii armoniei şi echilibrului, sugerate prin simbolul *simfonia*, fiindcă poetul are o predilecție pentru cromatică şi muzică.

Iubirea este focul care menține viața, de aceea poetul contemplă sfârşitul vieții, sugerat prin simbolul *decembre*, în timp ce fulgii de nea, clipele timpului se scurg neîncetat ca o ninsoare: *Te uită cum ninge decembre, / Spre geamuri, iubito, priveşte / Mai spune s-aducă jăratec / Şi focul s-aud cum trosneşte*. Aceste subtile corespondențe sunt o trăsătură a stilului simbolist şi ele exprimă sentimentele de durere, iubire, singurătate, melancolie, speranță, tristețe, fiindcă universul este dominant de spectrul morții, sugerat de simbolul central al poeziei *Decembre (Te uită cum ninge decembre).*

Motivul tristeții, al *spleen*-ului prezent în *Poemă finală,* în *Piano*, se împleteşte cu motivul corespondenței dintre simboluri, sentimente, culori, semne, sugestii: *Ce cald e aicea la tine. / Şi toate din casă mi-s sfinte, / Te uită cum ninge decembre / Nu râde... citeşte-nainte*. Cartea vieții trebuie citită cu grijă, cu atenție, cu gravitate, cu înțelepciune: *Citeşte-mi ceva de la poluri*, fiindcă ea este momentul când se face discriminarea, separația, unii la polul plus, adică la cer, alții la polul minus, adică la iad. Viața nu e un joc, de aceea nu e nimic de râs, ci este un examen al sufletului, fiindcă literatura implică sufletul cititorului şi al autorului, ca în estetica suprarealistă.

Motivul dominat al corespondențelor dintre stările sufleteşti ale poetului şi natură dă tonul de elegie al textului, ca şi în poeziile *Miezul nopții, Vânt, Marş funebru.*

Decembre este o meditație simbolistă, fiindcă eroii sunt sugerați, sunt doar nişte simboluri în împrejurări simbolice. Aşa cum luna decembrie este sfârşitul anului, al timpului, tot astfel timpul vieții se apropie de sfârşit. De aceea tema, eroii, subiectul, sugerate prin motivul corespondențelor dintre stările sufleteşti şi natură, au o proiecție comună, în sensul că întregul univers pare a se destrăma, a se sfârşi odată cu omul: *Potop e-napoi şi-nainte*, ca în poezia *Lacustră*. Acest raport dintre om şi univers, cultivat de romantici, este preluat de estetica simbolistă şi apoi de cea expresionistă, fiindcă omul este centru al universului în cultura europeană, influențată de umanism.

Cultivarea intuiției şi sugestiei prin simbolurile: *decembre (*timp, bătrânețea, iarna vieții), *vijelia* (*fortuna labilis*, *panta rhei*), *simfonia* (conceptul de armonie, echilibru), *focul* (iubirea, viața) duce la o meditație asupra sensului vieții. Viața, trăită în iubire, face ca toate să fie pline de sens, să fie sfinte *(Ce cald e aicea la tine, / Şi toate din casă mi-s sfinte)*, de aceea lipsa iubirii aduce întunericul din afară, decăderea vieții sociale, dezagregarea universului, curgerea fără sens a timpului *(Te uită cum ninge decembre).*

Conceptul de poezie pură este sugerat de simbolul *zăpada (Te uită zăpada-i cât gardul),* altfel decât în poezia *Note de primăvară*, unde era sugerat prin: *Mugur alb, şi roz şi pur.*

Gândirea analogică este prezentă prin analogia dintre viața omului şi univers, dintre sentimentele de tristețe, melancolie, durere, iubire ale poetului şi vijelia, furtuna, viscolul, care dezlănțuiesc stihiile. Sunt sugerate principiul *aerul* prin simbolul *vijelia*, principiul *apa* prin simbolul *potop,* principiul *focul* prin *jăratec*, principiul *timpul* prin simbolul *decembre*, principiul *pământul* prin simbolul *poluri*, care poate sugera şi principiul *spațiul*.

De aceea, privită din unghiul nivelurilor creatologiei, poezia poate fi situată la nivelul inovativ.

6. *Seară tristă*

Seară tristă este o elegie, aflată într-un contrast romantic cu elegia *Decembre,* în sensul că sentimentul de tristețe nu este generat de destinul tragic, luminat de iubire, ci de durere *(Şi-am plâns cu frunțile pe masă)*. Universul domestic din *Decembre* este substituit de cel al unei taverne, pe care poetul, printr-o licență poetică, o numeşte *cafenea.* În cafenea nu se cântă *(Barbar, cânta femeia-aceea, / Târziu, în cafeneaua goală)* şi dacă cafeneaua era goală, atunci unde este logica versurilor: *Şi noi eram o ceată tristă,* sau *Şi-n jur era aşa răscoală... / Şi-n zgomot monstru de țimbale*. Logica poeziei este ilogică, afirma Al. Macedonski. Este posibil ca acel cântec, sugerat prin versul reluat de şase ori la începutul şi sfârşitul celor trei strofe, să exprime doar o stare de spirit *(Barbar cânta, dar plin de jale)*, o lume imaginată *(Gândeam la lumi ce nu există...)*, o lume sugerată de simbolul *nori (Prin fumul de țigări, ca-n nouri)*, o lume a ecourilor din amintire *(Şi-n lungi, satanice ecouri)*. Avem aici altfel tratat motivul sugestiilor muzicale, decât în *Marş funebru (Plângea clavirul, trist şi violina)* sau în *Nevroză (În dezacord clavirul moare, / Şi ninge ca-ntr-un cimitir)*, fiindcă aici el doar este o prevestire a finalului şi mai ales să arate cauza, pentru care se prefigurează acest final tragic al omului. Lipsa credinței în Dumnezeu pustieşte sufletul, lumea, determină răzvrătirea *(Şi-n jur era aşa răscoală...)*, determină perfectarea influențelor duhurilor malefice *(Şi-n lungi, satanice ecouri / Barbar, cânta femeia-aceea)*. Dacă în *Decembre* avem o împăcare a omului cu destinul, o armonie şi un echilibru, generate de iubire, aici avem o răzvrătire a omului împotriva destinului, ca un zgomot *monstru de țimbale*, determinată de durere *(Şi-am plâns cu frunțile pe masă)*. Viața fără iubire este moarte.

George Bacovia – universul poetic

1. Trăsăturile universului bacovian

a) Orizont închis, cenuşiu, cer de plumb, străbătut de corbi negri ca în poeziile: *Tablou de iarnă, Plumb, Amurg de iarnă.*

b) Societatea este o lume absurdă, halucinantă, deznădăjduită, alcătuită din ospicii, cazărmi, spitale, abatoare, acoperite de zăpezi, ploi, nori, ca într-un infern dantesc: *Afară târgul stă pustiu / Şi ninge ca-ntr-un cimitir. – Nevroză.*

c) Disoluția, destrămarea, putrezirea, procese definitorii ale lumii burgheze:

- *Şi simt cum de atâta ploaie / Piloții grei se prăbuşesc. – Lacustră*.

d) Tristețea, nevrozele, funebrul, boala, moartea, trăsături ale universului:

- *Dormeau adânc sicriele de plumb – Plumb*;
- *Decor de doliu, funerar... – Decor*;
- *Cu jocuri de umbră ce dau nebunie. – Pălind.*

e) Iubirea, ca lege generatoare a vieții, este străbătută de moarte, de aceea iubitele, care ar trebui să genereze viața, cântă marşuri funebre, iar peste tot apar semne care prevestesc moartea:

- *Iubita cântă-un marş funebru – Nevroză*;
- *Şi ningă...zăpada ne-ngroape. – Decembre*;
- *Spre abator vin lupii licărind. – Tablou de iarnă.*

f) Atitudine critică față de lumea burgheză:

- *Pe drum e-o lume leneşă, cochetă; – Amurg violet*;
- *Oftând, palate de-ți lucrez, / Eu ştiu şi bine-a dărâma. – Serenada muncitorului*.

g) Predilecție pentru cromatică, muzică, sugerând corespondențe subtile:

- *Verde crud, verde crud... / Mugur alb, şi roz şi pur, / Vis de-albastru şi azur, / Te mai văd, te mai aud! – Note de primăvară*.

h) Sentimentele de claustrare, singurătate, durere, iubire, speranță pendulează în jurul sentimentului de tristețe:

- *Acum cad foi de sânge-n parcul gol – În parc*;
- *E vânt şi-orice speranță e pierdută. – Plumb de toamnă.*

2. Motivele universului bacovian

a) Motivul revoltei este exprimat direct sau refulat:

- *Dar am să dau curând la cap. – Serenada muncitorului*;
- *Mâhnit de crimele burgheze, / fără a spune un cuvânt – Poemă finală*.

b) Motivul oraşului deprimant – formă autohtonă a motivului oraşelor tentaculare, pus în circulație de Emil Verhaeren:

- *Ascuns în pivnița adâncă, / fără a spune un cuvânt – Poemă finală*;
- *Un oraş de piatră doarme...toate dor". – Nocturnă.*

c) Motivul singurătății, al tristeții, al spleen-ului:

- *Singur să mă pierd în lume / neştiut de nimeni – Poemă finală*;
- *Şi iar toate-s triste – Piano*.

d) Motivul corespondenței dintre simboluri, culori, sentimente:

- plumb – gri – tristețe – *Gri*;
- moarte – violet – presimțire – *Amurg violet*;
- mugur – verde, roz, albastru, azur – bucurie – *Nervi de primăvară*.

e) Motivul corespondențelor dintre stările sufleteşti şi natură:

- *Toamna a țipat cu un trist accent – Vânt*;
- *Şi plâng, şi cu plânsul în noapte / Răchita de-afară mi-e soră. – Miezul nopții*.

f) Motivul sugestiilor muzicale:

- *Plângea clavirul trist, şi violina – Marş funebru*;
- *În dezacord clavirul moare, / Şi ninge ca-ntr-un cimitir. – Nevroză*.

g) Motivul fecioarei în alb:

- *copilă poposită la fântână – Note de primăvară*;
- *În alb, domnița blondă, în noaptea ideală – Baladă.*

3. Caracterul simbolist al universului poetic

a) Eroi-simbol în împrejurări simbolice:

- *Dormea întors amorul meu de plumb – Plumb*;
- *Şi corbii se plimbă prin sânge... şi sug; – Tablou de iarnă*;
- *În racle de sticlă – prințese – Panoramă*.

b) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență, fiindcă *fiecărui sentiment îi corespunde o culoare,* spune poetul:

- *Copacii albi, copacii negri; / Şi pene albe, pene negre – Decor.*

c) Cosmicizarea – raportul omului cu universul:

- *Iar creierul ardea ca flacăra de soare – Altfel;*
- *Şi stam împietrit...şi de veacuri ,/ Cetatea părea blestemată. – Panoramă*.

d) Cultivarea intuiției şi sugestiei prin simbol:

- *Se uită în zări catedrala, / Cu turnu-i, sever şi trufaş; – Toamnă;*
- *Dormeau adânc sicriele de plumb – Plumb.*

e) Conceptul de poezie pură:

- *Mugur alb, şi roz şi pur, / Vis de-albastru şi azur – Note de primăvară.*

f) Gândirea analogică în locul celei logice:

- *femeie în doliu pe stradă, / O frunză galbenă tremura după ea – Scântei galbene.*

4. Universul bacovian în contextul poeziei româneşti şi universale

a) Influența lui Mihail Eminescu – continuarea lui în alt context social-istoric: paralelă între *Împărat şi proletar* şi *Serenada muncitorului,* între *Luceafărul* şi *Lacustră.*

b) Critica socială are note de virulență ca la Alexandru Macedonski: *Regret, Serenada muncitorului, Ecou de romanță*.

c) Opoziție față de lumea şi mentalitatea burgheză ca la Ştefan Petică şi Traian Demetrescu: *Amurg de toamnă*.

d) Atmosferă suprasaturată de nevroze, gust pentru oribil, pentru satanic ca la Rollinat, Baudelaire: *Strigoii, Marş funebru.*

e) Sinteza estetică de simbolism, impresionism, expresionism, realism – influența pictorilor impresionişti: (Renoir – negrul – „regina culorilor"; Tintoretto – „negrul cea mai frumoasă culoare"; Bacovia – Negru profund – *noian de negru*. *Negru*):

- elemente de critică socială realistă:*Serenada muncitorului*;
- elemente romantice: sentimente de melancolie, tristețe, bucurie;
- elemente clasice: claritatea stilului, meditația pe teme clasice *fortuna labilis* şi *panta rhei*;
- caracterul expresionist prin sinteza estetică, prin cosmicizare, prin conceptul de cunoaştere, prin drumul spre interior.

Lucian Blaga

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 9 mai 1895, la Lancrăm (lângă Alba Iulia). Primele clase le face la Sebeş, apoi Liceul „Andrei Şaguna" din Braşov. Face studii de teologie la Sibiu şi Universitatea din Viena. Va fi redactor la revistele „Cultura" din Cluj şi la „Banatul" din Lugoj. În 1926 intră în diplomație făcând diferite funcții în legațiile din Varşovia, Praga, Viena, Berna, Lisabona. A fost membru al Academiei Române, profesor de filosofie la Universitatea din Cluj şi la Institutul de Istorie al Academiei din Cluj. Moare în 6 mai 1961 şi este înmormântat la Lancrăm.

Activitatea sa literară este alcătuită din volume de poezii, teatru, filosofie, eseuri.

Poezii: *Poemele luminii* (1919), *Paşii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1924), *Mirabila sământă*, *Vară de noiembrie*, *Stihuitorul*, *La cumpăna apelor* (1933), *La curtile dorului* (1938), *Poezii* (1942), (1943), *Poezii* (1962, *Vârsta de fier* (1944), *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenuşă*, *Ce aude unicornul*.

Teatru: *Zamolxe* (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Daria* (1925), *Fapta* (1925), *Învierea* (1925), *Meşterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934), *Arca lui Noe* (1944), *Anton Pann* (1965).

Filosofie, Eseuri, Aforisme: *Cultură şi cunoştință* (1922), *Filosofia stilului* (1924), *Fețele unui veac* (1925), *Eonul dogmatic* (1931), *Cunoaşterea luciferică* (1933), *Orizont şi stil* (1936), *Spațiul mioritic* (1936), *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937), *Artă şi valoare* (1939), *Despre gândirea magică* (1941), *Religie şi spirit* (1942), *Ştiință şi creație* (1942), *Trilogia cunoaşterii* (1943), *Trilogia culturii* (1944), *Trilogia valorilor* (1946), *Ființa istorică* (1977), *Pietre pentru templul meu* (1919), *Ferestre colorate* (1926), *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1945), *Discobolul*, *Elanul insulei*.

2. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

a) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o meditație pe tema **poetul** şi **poezia,** adică o *ars poetica*, o poezie programatică, în care Lucian Blaga îşi expune programul estetic. *Poetul* este o conştiință a universului, iar *poezia* o emanație a acestei conştiințe.

Cuvântul cheie al poeziei îl constituie pronumele personal *eu*, reluat de cinci ori, spre a sublinia de fiecare dată o altă ipostază a eului poetic, care generează o altă coordonată a universului poetic.

Prima ipostază este a căii apofatice (negative) de apropiere şi de unire prin cunoaştere: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte*. Cunoaşterea prin negație este considerată superioară căii catafatice prin afirmație: *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*. De aceea chiar cunoaşterea prin afirmație posedă în ea taina. Coordonata a treia este cunoaşterea care generează, creează, a Marelui Anonim, a Nepătrunsului *(...şi dat-a / un semn Nepătrunsul: / «Să fie lumină!» – Lumina)*, iar coordonata a patra este a cunoaşterii prin legea iubirii, *căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte*. La acestea se adaugă *cunoaşterea luciferică,* adică discriminativă, care separă obiectul cunoaşterii în două: *într-o parte care se arată şi într-o parte care se ascunde*. Obiectul cunoaşterii luciferice este un mister, care *pe de o parte se arată prin semnele sale şi pe de altă parte se ascunde după semnele sale.* Pomul cunoaşterii binelui şi răului, care a determinat căderea lui Adam, este legea discriminării, sugerată de ramurile copacului. Ea l-a separat pe om de Dumnezeu. Anihilarea ei s-a făcut prin legea identității, prin împărtăşirea cu trupul şi sângele Domnului, ca efect al Legii Iubirii, care generează legea armoniei şi echilibrului. Conceptul de cunoaştere paradisiacă este eronat: *Prin cunoaşterea paradisiacă se statornicesc pozițiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseşi, ale spiritului cunoscător.*

Sunt sugerate aici ideile, care vor genera trilogia cunoaşterii (*Eonul dogmatic, Cenzura transcendentă, Marele Anonim*). Influențat de ideile lui Oswald Spengler din cartea *Declinul occidentului*, de gândirea upanişadică, de expresionismul german, Blaga consideră conceptul de cunoaştere esențial pentru înțelegerea omului, a lumii, pentru mântuire, pentru trăirea prin implicare a destinului.

Cunoaşterea are o dimensiune a ceea ce este cunoscut, *zona fanicului* în terminologia lui Lucian Blaga, iar ceea ce este necunoscut formează *zona crypticului*. Între ele se găseşte *cenzura transcendentă*. Aceasta se deplasează în timpul procesului de cunoaştere, dar mărindu-se *zona fanicului*, *zona crypticului* nu scade, ci creşte: *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*. În partea cea mai adâncă a *zonei crypticului* se găseşte *Marele Anonim*, numit aşa pentru că Dumnezeu nu are, de fapt, un nume, fiindcă el nu poate fi cuprins în limitele unui cuvânt. El este fără limite. Cuvântul este o formă a creației, Dumnezeu este Creatorul şi nu poate fi cuprins în dimensiunea creației: *şi tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri şi mai mari*. El primeşte, în poezia următoare din ciclu, denumirea *Nepătrunsul*, fiindcă nu poate fi nici înțeles, nici cunoscut. Se discută, deci, de patru modele ale cunoaşterii: catafatică, apofatică, discriminativă şi generativă, simbolizate prin flori, ochi, buze, morminte.

Poetul respinge cunoaşterea obiectivă, rațională, exprimată poetic prin *lumina altora*, adică prin categorii noetice: legi, principii, concepte, simboluri,

mituri, imagini, raporturi. Limitele unei astfel de cunoaşteri au fost exprimate de Immanuel Kant în *Critica raţiunii pure* şi derivă din felul sau calitatea categoriilor folosite. Lucian Blaga depăşeşte, prin cunoaşterea discriminativă şi prin cunoaşterea generativă, aceste limite şi sugerează, prin simbolurile *flori, ochi, buze, morminte*, un spaţiu infinit al cunoaşterii. Ele sunt situate la punctul de interferenţă dintre zona cripticului şi zona fanicului, adică pe rolul cenzurii transcendente. Cele patru modele de cunoaştere, sugerate prin simbolurile *flori, ochi, buze, morminte,* deschid, prin sugestii, valori ale conceptului de cunoaştere: prin sensibilitate în planul estetic al Frumosului, ca prin simbolul *flori;* prin logică sugerate prin *ochi; prin valoarea cuvântului rostit de buze; prin valorile destinului sugerate de simbolul morminte.*

Poziţia agnostică a lui Lucian Blaga, adică în esenţă lumea nu poate fi cunoscută, este sugerată prin sintagme ca *adâncimi de întuneric, sfânt mister, întunecata zare*. Acest proces nu este static, ci dinamic, fiindcă pe măsură ce cunoaştem, ne dăm seama de limitele cunoaşterii: *şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari. Nepătrunsul*, adică Dumnezeu, prin legea iubirii, a generat lumea rostind: *Să fie lumină!*, aşa cum o spune Lucian Blaga în poezia *Lumina.* De aceea şi poetul, pentru a genera universul poetic, trebuie să procedeze arhetipal: *căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte*. O astfel de poziţie este o situare pe planul esteticii expresioniste. Poetul este un arhetip, poezia este un act arhetipal. Apoi tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere. Este realizată o cosmicizare prin asemănarea cu luna: *şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna*, o împletire a realului cu fantasticul, un spectacol de întuneric şi lumină. Apoi mitul, simbolul, metafora devin instrumente de cunoaştere. Avem un drum în interior spre esenţa lumii şi a universului, sintetizată prin Marele Anonim. Se generează un conflict ideologic între cunoaşterea obiectivă (lumea altora) şi cunoaşterea subiectivă (lumea mea). Sensul artei şi al cunoaşterii este misterul universal. La acest succint program expresionist se adaugă elemente simboliste, clasice, realiste şi romantice. Sinteza blagiană este expresionistă.

Poezia este nucleul din care s-a generat trilogia cunoaşterii, ca semn că intuiţia poetului a dus la apariţia filosofului Blaga, iar filosoful Blaga a adâncit înţelegerea poetului Blaga. Aşa s-a născut poetul filosof, care a devenit filosoful poet.

b) *Corola de minuni a lumii* este lumea mitului. Lucian Blaga afirmă că, fără mit, nu există poezie. Mitul devine o categorie noetică, un instrument de cunoaştere, un mod de a regenera cultura, spiritualitatea românească. Ca replică la cartea lui Oswald Spengler *Declinul occidentului,* în care acesta arată că decăderea mitului a dus la criza spirituală şi culturală a lumii occidentale, el caută să reconstituie vatra mitică românească, preluând elemente de la **rohmani** ca: Marea Trecere (*În marea trecere*), arborele mirific (*Gorunul*); de la **traci**: Zamolxis (*Zamolxis*), Pan (*Paşii profetului*), ursul (*Ursul cu crini*), vulturul (*Amintire*); de la **arieni**: Sfânta Lună *(Cu razele ei albe luna)*, Sfântul Soare (*Coasta soarelui*), Pământul-Mumă (*Noi şi pământul*), bradul (*Cântecul bradului*), floarea (*Bunăvestire pentru floarea mărului*), mitul Morţii (*Gândurile

unui mort); din Biblie preia motivele genezei (*Lumina*), a lui Adam şi a Evei (*Eva, Legendă*), Dumnezeu Tatăl (*Psalm*), Domnul Iisus Hristos (*Flori de mac*), Fecioara Maria (*Biblică, În amintirea ţăranului zugrav*); din tradiţia creştină: Sfântul Gheorghe (*Drumul Sfântului*), arhangheli (*Către cititori*). El creează, sau mai exact recreează, mitul Marele Orb (*De mână cu Marele Orb*).

Asistăm în poezia lui Lucian Blaga la o metamorfoză a mitului: călăreţul trac devine *căutătorul*, Sfântul Gheorghe (*Drumul Sfântului*), calul devine capricornul (*Unicornul şi oceanul*), măiastra devine *Pasărea Sfântă*, magii devin voievozii traci (*Oaspeţi nepoftiţi*), floarea mărului devine un simbol al Fecioarei Maria (*Bunăvestire pentru floarea mărului*), ursul păstrează valori magice (*Ursul cu crin*), îngerul arde ca o lumânare (*Colindă*).

Lucian Blaga cultivă o interferenţă între motivul creştin şi realitate, ca în poezia *Biblică*, unde Maica Domnului are un comportament firesc de mamă româncă de la ţară. Asistăm la o criză a lumii mitului, ca în poezia *Paradis în destrămare*, care generează o *Tristeţe metafizică*. Poetul, sfâşiat de contradicţii, este asemănat cu Ioan Botezătorul (*Ioan se sfâşie în pustie*).

Mitul îşi afirmă forţa generatoare de imagini, sensuri, simboluri şi teme, restructurând şi restructurându-se mereu. Lucian Blaga se defineşte ca poet filosof de factură mitică, spre deosebire de Mihail Eminescu, caracterizat ca poet filosof de factură romantică, şi de Ion Barbu, poet filosof de factură geometrică.

c) *Corola de minuni a lumii* sugerează eul poetic, de aceea cuvântul „eu" este reluat de cinci ori, fiindcă este centrul generator al universului poetic. El reia arhetipal modelul de geneză al lumii şi al omului. Astfel, în poezia *Pământul,* este sugerată geneza eului biologic, iar în poezia *Eva* – geneza vieţii: *şi pe sub glii ţi-am auzit / a inimii bătaie zgomotoasă*. Acest nivel trăieşte o restructurare, o sublimare: *în zori de zi aş vrea să fiu şi eu cenuşă* (*Noi şi pământul*). Această evoluţie a eului cunoaşte o renaştere sub forma eului afectiv: *Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul,* ca în poezia *În lan*. Acest „eu" afectiv trăieşte, la rândul său, o sublimare în poezia *Tămâie şi fulgi: Fulgi moi şi graşi îmi troienesc / în pace lumea ca de scrum,* sugerând o purificare, o trăire în interior a valorilor conceptului de *catharsis*: *au clipe de tămâie şi de in / curat*.

Acest drum spre interior, ca o metamorfoză continuă a mitului Pasărea Phoenix, se continuă sub forme tot mai subtile de geneză şi sublimare ca etape în Marea Trecere. Astfel, în poezia *Către cititori,* cuvintele devin lacrimi: *cuvintele sunt lacrimile*, se deschide un drum în interiorul eului: *Sufletul îmi cade în adânc / alunecând ca un inel*. Simbolul inelului, preluat cu valori din poezia *Mioriţa (tras ca prin inel),* sugerează un fel de nuntă în sine arhetipală.

Drumul acesta în sine se continuă în poezia *Un om s-apleacă peste margine*, unde asistăm la depăşirea unei limite interioare, ca o ieşire din limitele sinelui individual: *M-aplec peste margine: / nu ştiu – e-a mării / ori a bietului gând?* Limita eului noetic se cere depăşită, fiindcă intelectul însuşi este o etapă în drumul interior, aşa cum o redă, în poezia *Ritmuri pentru nunţile necesare,* poetul Ion Barbu.

În poezia *Înviere de toate zilele,* Lucian Blaga ne sugerează o nouă renaştere, de data aceasta pe planul conştiinţei de sine: *Ochii mi se deschid umezi şi sunt împăcat / ca fântânile din imperiul lutului.*

Această evoluţie simbolico-expresionistă, ca un drum în interior, duce spre *Eutopia – mândra grădină*, adică aşa cum o sugerează poetic Lucian Blaga, în *Mirabila sămânţă*, spre constituirea şi descoperirea universului interior, eul fiind *...sămânţa mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri*. Spre a sugera simbolic acest lucru, poetul, în ipostaza de copil, intră, ca o sămânţă între seminţe, în cada cu grâu. Seminţele sunt simbolice şi au culori, deci cunoaşteri diferite: *boabele să ţi le-nchipui: gălbii, sau roşii, verzi, sinilii, aurii, / când pure, când pestriţe*. Eul se încarcă cu *o povară de râu*, ducând valorile spirituale ale unui *neam cântăreţ*, ale destinului naţional.

d) *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* comportă o discuţie despre modelele creative blagiene, ca esenţă a stilului, a actului de creaţie.

Modelul metaforic blagian este structurat pe conceptul de cunoaştere. Astfel, metafora *corola de minuni a lumii* sugerează mitul, universul poetic, eul poetic, dar oferă şi o imagine a modelului metaforic. Este un model sintetic, expresionist, diferit de modelul popular din *Mioriţa,* alcătuit pe raportul om–natură: *picior de plai, gură de rai*. El va fi reluat sub forme tot mai variate: *vifor nebun de lumină* (*Lumina*), *sănii grele de tăceri, fulgi de-aramă, clipe de tămâie* (*Tămâie şi fulgi*), propunând metafore unice, care exprimă etape, nuanţe ale cunoaşterii.

Modelul simbolic este tot expresionist, fiindcă este construit pe conceptul de cunoaştere. Astfel, simbolurile: *flori, ochi, buze, morminte, lumina, luna* sugerează diferite moduri de existenţă, de cunoaştere, dar şi modelul din care s-a generat trilogia cunoaşterii. Simbolul *Eutopia*, din poezia *Mirabila sămânţă,* sugerează acest drum în interiorul lumii eului, spre a descoperi *mândra grădină* a universului poetic. În interiorul modelului există o evoluţie de la simbolul *corola* la simbolul *sămânţa,* din *Mirabila sămânţă*, care exprimă un drum de la exterior la interior, de la formă la conţinut, la esenţă.

Modelul metonimic este expresionist, fiindcă este structurat pe etapele cunoaşterii de sine, el sugerând penetrarea: *şi tot ce-i nenţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari*. El poate fi împletit cu modelul mitic ca în *Moartea lui Pan* din volumul *Paşii profetului*: *Bătrânul zeu încremeni fără de grai / în noaptea cu căderi de stele / şi tresări îndurerat / păianjenul s-a-ncreştinat*. El dă densitate şi originalitate textului poetic: *Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud / Cum se izbesc de geamuri razele de lună.*

Modelul mitic este generator şi sintetic, având rolul de a transfigura şi a da o nouă dimensiune cunoaşterii: *...aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister*. Mitul, devenit instrument de cunoaştere, este redimensionat expresionist: *Duh vechi îi cântă / mulcom subt tâmplă, / şi-i schimbă-n legendă / tot ce se-ntâmplă* (*Drumul Sfântului*). Mitizarea devine un procedeu de construire a imaginarului, ca structură a actului de creaţie poetică: *Cocoşi apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate româneşti. / Fântânile nopţii / deschid ochii şi-ascultă / întunecatele veşti.* (*Peisaj transcendent*). El are uneori

rolul generator pentru celelalte modele. Astfel, în poezia *Bunăvestire pentru floarea mărului,* găsim, în structura metaforei *floarea mărului,* motivul Fecioarei Preacurate, care transformă banala expresie într-o metaforă subtilă. Modelele creative blagiene sunt o componentă a amprentei psihice. Ele ating nivelurile inventiv, inovativ, emergent.

3. *Gorunul*

Meditația *Gorunul* are ca temă conceptul de *fortuna labilis*, iar ideea este a deplinei identități dintre poet, popor şi patrie, prezentă la toți marii poeți de specific național: Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, pe care Lucian Blaga îi continuă.

Poezia este construită pe analogia om–pom, ca şi *Revedere* a lui Mihail Eminescu. Omul este un pom care se cunoaşte după roadele sale. Mihail Eminescu se simțea identic cu teiul şi salcâmul, al căror rod este mierea şi parfumul, aşa cum sunt poezia şi universul create de el. Lucian Blaga se simte ca un gorun, ca un stejar aşezat la margine de codru, adică reprezentând neamul – codrul, tăria cu care a înfruntat secolele de sălbatică oprimare, sub vicleana asuprire a imperiilor turc, austro-ungar, rus. În acelaşi timp, gorunul este, în tradiția populară, o creație complementară nucului, creat de Fârtat, şi reprezintă Binele, cunoaşterea apolinică, paradisiacă, aşa cum o numeşte Lucian Blaga. În termenii lui, gorunul este cunoaşterea luciferică discriminativă, este trupul, moartea, devenirea, efemerul, teluricul, eul său biologic. Poezia lui Lucian Blaga contextualizează subtil această gândire mitică autohtonă, aşa cum o prezintă Romulus Vulcănescu în *Mitologia română*. În acelaşi timp, avem o subtilă contextualizare simbolică prin simbolurile: *inimă, turn, clopot, frunza, sicriul, aripi, sânge*, care stau la baza unor sintagme poetice ca: *pieptul unui turn, ca o inimă un clopot, stropi de linişte, mă dezmierzi cu frunza-ți jucăuşă, cum frunza ta mi-o picură în suflet, creşte-n trupul tău sicriul*, concentrate în jurul conceptului de *fortuna labilis*, ca sens fundamental al simbolului *frunza*. Motivul comuniunii dintre om şi natură este mereu prezent prin analogii ca: *trunchiul tău – sicriul meu, frunză – suflet*: *o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet*. Lumea liniştii se face simțită: *o simt pesemne de acum* încât *stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge.* Conceptul de *panta rhei* capătă sensul unei curgeri expresioniste spre interior. Moartea este un proces, care începe de la momentul naşterii. Trecerea, Marea Trecere este doar finalul acestui proces de devenire: *cu fiecare clipă care trece.*

Sentimentul de tristețe, care însoțeşte această meditație pe motive clasice *panta rhei*, *fortuna labilis*, dă poeziei un caracter de elegie, comparabil cu cel din poezia lui Mihail Eminescu *Mai am un singur dor*, construită tot pe mitul Marea Trecere. Este o tristețe nuanțată de cauzalitate transcendentă, care-i dă un anume fior metafizic. De aceea se discută în legătură cu poezia lui Lucian Blaga ca emanând *o tristețe metafizică.*

4. *Cântecul spicelor*

Cântecul spicelor este o meditație pe **tema** *fortuna labilis,* iar **ideea** este generată de analogia cu textul parabolei din textul Sfintei Evanghelii, unde oamenii vor fi secerați ca spicele la sfârşitul veacurilor, sau în parabola semănătorului, în care unele boabe aduc rod de treizeci, altele de şaizeci şi altele de o sută de boabe. Chiar Domnul Iisus Hristos se aseamănă pe sine cu un bob de grâu, care trebuie pus în pământ, pentru a aduce roadă. De aceea Domnul Iisus Hristos le dă ucenicilor porunca să se roage ca Domnul Secerişului să trimită mulți secerători, adică preoți, îngeri, episcopi, învățători, ucenici, fiindcă holdele neamurilor s-au copt. Misiunea Domnului Iisus Hristos era să ridice aceşti secerători, dar şi semănători, care să facă sufletele pline de rod şi să umple jitnițele, cămările cerului. În acest context simbolic, trebuie să introducem şi elementele conotative ale mitologiei româneşti: Sfântul Soare, Sfânta Lună, raportul om–natură, sentimentul de dor: *Spicele-n lanuri – de dor se-nfioară, de moarte, / când secerea lunii pe boltă apare. / Ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare*. Se sugerează parabola celor zece fecioare, care-şi aşteaptă Mirele cel ceresc. Ele au *părul de aur,* atribut al mitului Sfânta Lună – Ileana Cosânzeana. În strofa a doua, spicele devin *fete-n văpaie*, care se-ntreabă, dacă semnul secerii lunii le prevesteşte sfârşitul, aşa cum în tradiția populară se citeşte destinul. Constatarea că *secerea lunii e numai lumină* le dă un sentiment de tristețe: *Aceasta-i tristețea cea mare – a spicelor / că nu sunt tăiate de lună*.

Meditația sugerează incompatibilitatea dintre lumea mitului şi realitatea fenomenală, care este mai aspră: *că numai de fierul pământului / li s-a menit să apună*. Destinul este menit, adică stabilit, şi nu poate fi schimbat.

Poezia are un vădit caracter expresionist, spicele au valoare de personaje-simboluri arhetipale în împrejurări arhetipale. Tema, subiectul, ideea au în vedere o cunoaştere esențială. Se stabileşte o profundă analogie între viața omului şi viața naturii: *O vorbă-şi trec spicele – fete-n văpaie*. Avem o subtilă tratare a motivului *fortuna labilis,* a destinului în sensul textelor sacre. Viața este un talant, un dar, care trebuie înmulțit printr-un efort permanent de desăvârşire, spre a dobândi viața cea veşnică. Sunt sugerate sinteza estetică, spectacolul de întuneric şi lumină, sensul drumului spre interior pentru a descoperi misterul vieții, specificul național prin cuvântul „dor". În concepția populară, destinul este dat de ursitoare şi nu poate fi schimbat; în concepția creştină destinul se dă ca un dar dumnezeiesc la momentul botezului, când se pune numele. Ideea destinului va fi reluată şi în alte poezii de Lucian Blaga.

5. *Paradis în destrămare*

Poezia *Paradis în destrămare* poate fi interpretată ca o meditație pe tema **poetul** şi **poezia,** sau o elegie pe tema *fortuna labilis*.

Motivul îl constituie decăderea lumii mitului, aşa cum o discuta Oswald Spengler în *Declinul occidentului.* Decăderea poeziei, a culturii se datoreşte faptului că mitul generator al culturii decade, devine steril, neproductiv. Este

consecința pragmatismului burghez, a civilizației, împotriva cărora militează expresionismul.

Universul poeziei lui Lucian Blaga este generat de mit, fiindcă avea convingerea că, fără mit, nu există poezie. Dacă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* avem punctul de generare a lumii, ca univers al mitului, în *Paradis în destrămare* asistăm la momentul de sublimare a lumii mitului, spre a genera o altă dimensiune a universului poetic, exprimată deplin în *Mirabila sămânță.* Poezia aduce un moment al evoluției eului poetic, dar şi a universului poetic, creat de Lucian Blaga. Criza interioară este provocată de lipsa credinței, cauză a generării mitului. Fără credință, actul, persoana sacră devine mit, iar mitul devine un act de cultură, o pagină de literatură, o poveste. De aici decurg consecințele, care privesc nu numai eul poetic blagian, nu doar universul poetic, nici doar destinul fiecărui om, ci destinul național: *Portarul înaripat mai ține întins / un cotor de spadă fără de flăcări*, adică arhanghelii nu mai apără lumea sacrului, nu mai pot să se implice în destinul creştinilor. Sufletul, fără credință, este ca un cuvânt fără conținut, ca un *cotor de spadă fără flăcări*. Puterea o dă credința şi, fără flacăra ei, cuvântul, sufletul,îngerul *se simte învins.* Miturile sunt *serafimi cu părul nins*, care *însetează după adevăr,* iar *apele din fântâni / refuză gălețile lor*. În mod simbolic, sufletele, ca nişte fântâni ale oamenilor, refuză această spiritualitate închisă în mituri. Expresia *arhangheli se plâng / de greutatea aripelor*, fiindcă gândurile sfinte ale oamenilor, care ar trebui să păzească poarta sufletului ca nişte arhangheli, cu sabia Duhului Sfânt, din cuvintele rugăciunii, nu mai au aspirații – aripi, ci au sensuri de *pluguri de lemn*, fiindcă stau în realitatea socială, senzorială. Duhul Sfânt, care a generat conceptele, textele sacre, nu mai dă lumină, ci le stinge şi pe cele existente: *Trece printre sori vecini / porumbelul sfântului duh, / cu pliscul stinge cele din urmă lumini.* Decadența omului, a societății este determinată de pierderea credinței, ceea ce aduce demitizarea: *vor putrezi şi îngerii sub glie*, universul interior al omului este umplut de duhurile rele: *vai mie, vai ție, / păianjeni mulți au umplut apa vie*. Criza interioară a omului contemporan va avea consecințe dezastruoase, exprimate prin războaie, depravare, omucideri, sinucideri, tâlhării, distrugeri. Fără Dumnezeu, omul şi lumea îşi pierd sensul de a fi.

6. *La curțile dorului*

La curțile dorului este o meditație pe tema destinului. Destinul este sugerat de cuvântul „dor”, cu sensul de aspirație spre cer: *Oaspeți suntem în tinda noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini*. Sensul este părăsirea cunoaşterii dionisiace, luciferice, telurice, lumeşti, pragmatice, ştiințifice, senzoriale şi dobândirea cunoaşterii apolinice, paradisiace, ca o împodobire a omului cu *frumusețea cea dintâi*, ca sens al credinței creştine: *Aşteptăm / o singură oră să ne-mpărtăşim / din verde imperiu, din raiul sorin.*

Se poate face o analogie cu la poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare* a lui Ion Barbu, unde avem această a treia dimensiune a evoluției eului: *Că intrăm să ospătăm / În cămara soarelui / Marelui nun şi stea / Abur verde să ne dea*. Intrarea este condiționată de primirea cheii a treia: *Uite ia a treia cheie / Vâr-o-n*

broasca Astartee. Este o etapă a drumului în interior, care depăşeşte o limită interioară: *Prin vegherile noastre – site de in – / vremea se cerne, şi-o pulbere albă / pe tâmple s-aşază,* ceea ce determină o înstrăinare în lumea materială, socială, senzorială: *Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide / lungi zile pierduţi şi străini.*

Este dorul de cer trăit ca o aşteptare, ca o renaştere spirituală, ca o apoteoză, ca o restaurare a fiinţei lui Adam cel de demult, ca o renaştere a întregului Univers: *Aşteptăm să vedem prin columne de aur / Evul de foc cu steaguri păşind, / şi fiicele noastre ieşind / să pună pe frunţile porţilor laur.*

Identitatea poetului cu destinul naţional este sugerată de folosirea pluralului la toate timpurile verbului: *hrănim, aşteptăm*, de prezenţa adjectivului posesiv *fiicele noastre* sau a expresiei *oaspeţi suntem*. Acest destin de aleşi aduce o bucurie în sufletul poetului, pe care o mărturiseşte lacrima: *Din când în când câte-o lacrim-apare / şi fără durere se-ngroaşă pe geană. / Hrănim cu ea / nu ştim ce firavă stea*.

Simbolul stelei sugerează destinul, conceptul de *fortuna labilis* într-o nuanţă nouă de apartenenţă *la lumea cerului, la curţile dorului*, ca o metonimie a unei expresii din Psaltire: *La curţile Domnului*.

Sentimentul de tristeţe metafizică se estompează; nu mai avem o elegie ca în poezia *Paradis în destrămare*, ci avem o aşteptare plină de credinţă într-un destin celest binecuvântat. Ca şi la Alexandru Macedonski, în *Rondelul rozei ce-nfloreşte*, citim în sufletul poetului o linişte interioară, aşa cum era prefigurată în poezia *Gorunul*.

7. *Mirabila sămânţă*

Poezia *Mirabila sămânţă* este o meditaţie pe tema **poetul** şi **poezia**, este deci o *ars poetica* pentru o a doua etapă a construirii universului poetic. Dacă în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se definea un program estetic expresionist, de factură mitică, în *Mirabila sămânţă* se păstrează caracterul expresionist, dar de o factură simbolică, obţinută prin sublimarea şi concentrarea mitului. Arta poetică se adânceşte, se redefineşte, se restructurează, renaşte dintr-o altă dimensiune, ca la Alexandru Macedonski în *Noaptea de decemvrie*. Sublimarea mitului, exprimată în poezia *Paradis în destrămare,* este urmată de o renaştere spirituală în *Mirabila sămânţă*. Sămânţa *Cuvântului*, care conţine în sine *supreme puteri*, adică legile creaţiei, generează Eutopia – mândra grădină a unui nou univers, alcătuit din flori ale spiritului, adică universul poetic.

Şiruri de redimensionări şi restructurări interioare însoţesc volumele de poezii: *Poemele luminii, Paşii profetului, În marea trecere, La cumpăna apelor, Nebănuitele trepte, La curţile dorului*.

Modelele de cunoaştere, precum şi valorile ascunse în structura interioară a cuvintelor, sunt sugerate prin simboluri cromatice ca: *roşii, verzii, sinilii, aurii, gălbii*. Aceste culori pot sugera, prin însumarea conceptelor, categoriilor, legilor, principiilor, simbolurilor, reprezentărilor, miturilor, prototipurilor, valoarea de conştiinţă de sine a poetului, iar categoriile şi ideile estetice dau calitatea de

conştiinţă estetică a poetului. Poezia nu este decât o emanaţie a acestei conştiinţe. Aceste categorii-seminţe fac să apară grădina spiritului, universul poetic.

Ipostaza *copil* a eului poetic sugerează, prin cufundarea în cada cu grâu, asimilarea acestor categorii-seminţe-boabe de aur. Dorinţa sa de a se apropia de aceste seminţe exprimă prima etapă a procesului sinectic, identificarea, care ar declanşa zeii ascunşi în cuvinte: *visătorii de visuri tenace, cuminţi*. Oamenii înşişi devin doar seminţe: *Laudă seminţelor, celor de faţă şi-n veci tuturor!*. Aceste seminţe sugerează, ca şi codrul, un *neam cântăreţ*. De aceea: *Seminţele-n palme / de le ridici, răcoroase, / un sunet auzi precum ni l-ar da / pe-un ţărmure-al Mării de Est mătăsoase nisipuri*. În ele stau *popoare de frunze*, adică destinele umane, culorile *din stemele ţărilor*, adică destinele naţionale. Credinţa dă acest destin. De ea depinde soarta omului şi a neamului. Sensul poetului şi al poeziei este să cultive această credinţă a străbunilor. Este a doua etapă a procesului sinectic, obiectivarea.

8. *Tristeţe metafizică*

a) Tema aşteptării străbate universul poetic blagian şi generează un sentiment de tristeţe, pe care-l trăieşte sufletul, când nu este unit cu Dumnezeu. Ea este deplin exprimată în poezia *Psalm: şi fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în ţărână, în foc, în văzduh şi pe ape*. Poetul vrea ca, asemeni lui Moise, care a văzut flacăra într-un rug, când Dumnezeu l-a chemat aducându-şi aminte de poporul evreu la vremea hotărâtă, să asculte glasul lui Dumnezeu: *În spinii de-aci arată-te, Doamne, / să ştiu ce-aştepţi de la mine*. Poetul are o înţelegere legică a lumii, exprimată prin *legea identităţii: Eşti muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a), / nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea*, pe care însă nu ştie să o folosească în sensul ortodox creştin, deşi, ca fiu de preot, ar fi trebuit să ştie că, prin Sfânta Taină a Euharistiei, se realizează identificarea ortodoxului cu trupul şi sângele Domnului Iisus Hristos. Mântuirea nu se realizează prin cunoaştere, cum cred sectanţii şi filosofii, ci prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea lui i se pare că întregul univers este alcătuit din întrebătoare tristeţi: *Dumnezeule, de-acum ce mă fac? / În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup / ca de-o haină pe care-o laşi în drum*. Este evident că Lucian Blaga este un poet filosof, care trăieşte limitele filosofiei, dar modelul său de gândire ortodox este prezent în meditaţiile sale, el n-a fost substituit de modelele filosofice, aşa cum o spune: *Lângă fântâni fără fund / mi-am deschis ochiul cunoaşterii. / M-am rugat cu muncitorii în zdrenţe, / Am visat lângă oi cu ciobanii / şi-am aşteptat în prăpăstii cu sfinţii.*

Sensul aşteptării este prezenţa minunilor, care s-au făcut şi de care vorbesc textele sfinte, dar poetul vrea certitudinea trăirii lor, pe care o primesc doar aleşii lui Dumnezeu: *Cu toată creatura / mi-am ridicat în vânturi rănile / şi-am aşteptat: oh, nicio minune nu se-mplineşte*. Ca şi Tudor Arghezi, poetul s-ar dori un ales al lui Dumnezeu, ar dori să devină poetul profet, ca David, să realizeze psalmi.

El crede că lumea s-a creat prin puterea Cuvântului lui Dumnezeu, dar această forță, aceste cuvinte arhetipale, această limbă arhetipală, prin care s-a creat lumea, este mirajul, care-l atrage pe poet spre a da valoare universului creat de el: *Şi totuşi cu cuvinte simple ca ale noastre / s-au făcut lumea, stihiile, ziua şi focul. / Cu picioare ca ale noastre/ Isus a umblat peste ape.*

Poetul vrea să înțeleagă tainele adânci ale cunoaşterii, spre care să pornească ca Ion Minulescu în *Romanța celor trei corăbii: În porturi deschise spre taina marilor ape / am cântat cu pescarii umbre înalte pe maluri, / visând corăbii încărcate / de miracol străin*.

Lucian Blaga, ca toți filosofii, crede că poate dobândi, prin cunoaştere, drumul spre eternitate, spre Dumnezeu. El tratează, în *Poemele luminii,* miturile lui Adam şi Eva, al şarpelui, dar nu înțelege că Domnul Iisus Hristos, când a certat smochinul – simbol al cunoaşterii, a închis drumul, prin care au venit păcatul, moartea şi îndepărtarea de Dumnezeu, şi a deschis drumul prin măslin, prin iubire, prin Legea Iubirii, al cărei simbol este Sfânta Cruce. Când, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* Lucian Blaga afirmă: *căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte*, el exprimă acest model de gândire creştină, pe care-l va relua în toată activitatea sa poetică.

Afirmația părintelui Dumitru Stăniloaie, cu privire la caracterul neortodox al filosofiei lui Lucian Blaga, nu se susține când este vorba de poezia sa. De aceea credem că nucleul gândirii lui Lucian Blaga este poezia, şi nu filosofia, fiindcă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* apar germenii, din care se va dezvolta *Trilogia cunoaşterii,* şi nu invers. Lucian Blaga, ca poet, rămâne apropiat de credința creştină ortodoxă, de specificul național, dar, ca filosof, a fost distanțat, fiindcă a pus cunoaşterea, ca sens al vieții, în prim-plan, după modelul filosofiei indiene. Dihotomia credință–cunoaştere separă poetul de filosoful Lucian Blaga. Fără credință, n-ar fi fost posibilă tema aşteptării. Tristețea metafizică izvorăşte din neputința filosofiei de a deveni teologie a cunoaşterii, de a deveni credință.

b) Tristețea metafizică exprimă un proces adânc din ființa poetului. Lucian Blaga înțelege că filosofia, arta, poezia, care nu reprezintă un drum spre Dumnezeu, spre sfințirea sufletului şi cugetului, care nu exprimă conştiința creştină, nu au valoare. Ele devin o risipă inutilă a vieții, ca o împlinire a versetului din Sfânta Evanghelie: *Cine nu adună cu mine risipeşte.*

Mintea este ochiul sufletului, iar cunoaşterea înseamnă a vedea lumea prin acest ochi. Credința înseamnă a vedea lumea prin cuget, care este ochiul inimii. Lucian Blaga a scris *Conştiința filosofică*, carte care încheie sistemul său filosofic, ca semn că filosoful a văzut doar cu ochiul minții. Poetul însă mărturiseşte: *căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte*, ceea ce înseamnă că poetul a văzut mai adânc cu ochiul inimii.

Această ruptură, această neputință, această limită interioară, această contradicție este *izvorul nopții*, care generează tristețea metafizică: *O lacrimă ce-atârnă-n genele lui Dumnezeu / Şi stă să cadă / Îți zic: stă să cadă. / Nu e nimeni s-o culeagă* (*Munca,* Opere, vol.1, p.424). În mistica ortodoxă, momentul apropierii de Dumnezeu este marcat printr-o negură.

Dacă Lucian Blaga ar fi ştiut să culeagă lacrimile evlaviei, ale credinţei, ale smereniei, ar fi realizat o poezie religioasă, şi nu una filosofică, fiindcă *Călătoria spre centrul inimii* (vezi Vasile Voiculescu) se face pe **Calea** credinţei, prin **Adevărul** nădejdii în Dumnezeu, spre a dobândi **Viaţa** cea veşnică a Legii Iubirii.

Sensul cel mai adânc al tristeţii lui Lucian Blaga îl găsim în poezia *Lot,* când eul poetic pare a retrăi drama lui Lot în mijlocul cetăţilor, unde *fii* ai *cetăţilor* cred: *că nimenea niciodată, n-a văzut soarele / şi că lumina curată e numai poveste*, fiindcă *în orişice faptă / voi tăgăduiţi pământului obârşia cerească.* De aceea ei au greşit, fiindcă: *Îngerii sosiţi cu prescuri nu i-aţi ospătat, / aripile lor de praf nu le-aţi şters, / ci i-aţi certat – din sânge smulgându-le penele, / şi împodobiţi cu ele jucaţi, jucaţi / în preajma galbenă a viţeilor blestemaţi.* Tristeţea metafizică este deci determinată de dominarea lumii de către duhul cel rău, care reia destinul satanic al cetăţilor Sodoma şi Gomora. De aceea Lucian Blaga este poetul, care nu poate fi profet: *Vai mie, Doamne, că trebuie să tac/ când mă despoi. / Femeia mea se va face stâlp de sare / privind înapoi*. El ar trebui să rostească, ca un înger al Apocalipsei, sentinţa pedepsei eterne. De aceea Lucian Blaga e *mut ca o lebădă*, dar *tristeţea metafizică* este cântecul său de lebădă, este trăirea sentimentului sfârşitului tragic.

9. *Munte vrăjit*

Tema o formează drumul spre conştiinţa de sine, obiectiv al esteticii expresioniste şi este sugerat ca un drum în interiorul unui munte, ca ipostază a eului poetului. Penetrarea este posibilă pentru cel ce are cheia cunoaşterii. Este un moment decisiv pentru poetul, conştiinţă a universului, când drumul cunoaşterii îşi schimbă sensul de la exterior spre interior. Este o opţiune decisivă, care este marcată de expresia: *O poartă / de piatră încet s-a-nchis.*

Poarta de fier separă binele de rău, *poarta de piatră* separă viaţa de moarte, *poarta de lemn* separă eul de lumea patimilor, sunt etape decisive ale drumului spre conştiinţa de sine. Vor urma *poarta de ape*, care simbolizează dobândirea darului deosebirii duhurilor, *poarta ţarinei* care aduce separarea spiritului de trup, *poarta iubirii* care separă spiritul de legăturile spirituale cu lumea imaginilor, a iluziei, maya, *poarta luminii,* pe care Ion Barbu o numeşte, în *Ritmuri pentru nunţile necesare, poarta soarelui* sau penetrarea conştiinţei universale. La Mihail Eminescu, în *Luceafărul,* avem versurile: *Vedea ca-n ziua cea dintâi / Cum izvorau lumine.* Lucian Blaga nu are însă această depăşire a limitelor oniricului şi această penetrare a extazului mistic. El trăieşte separarea de *lacurile vinete* ale spiritelor malefice şi deschiderea spre lumea infinită *Ce vreme înaltă!* Acest drum este pândit de spiritul rău, definit prin *vulpea de aur*, de vicleana ispitire a sectelor, a filosofiilor, care caută să stingherească opţiunea decisivă spre eliberarea sufletului. Este o poezie echivalentă sub raportul evoluţiei eului cu *Tat twam asi* a lui Mihail Eminescu. Simbolul *feriga* sugerează viaţa inconştientă, vegetativă, de care poetul se desparte, ca moment al încheierii războiului cu trupul prin renunţare, când toate vicleniile, patimile nu mai pot opri eliberarea spiritului. Este momentul când începe

războiul cu demonii definiți prin *jivine,* care sunt *stranii, vrăjite*, *cu ochii întorşi*, adică văzând totul pe dos, nu adevărul, ci minciuna, ca sectanții.

Metafora *somnul cristalelor* sugerează modelul noetic, conceptele cristalizate, sublimate sub formă de legi, principii, categorii, simboluri, prototipuri, modele, imagini, ca forme concentrate ale gândului.

Conceptele cercetate de gândurile – albine ale morții – pot ieşi din viața psihică, pot trece în neființă, fiindcă ele, conceptele, ca nişte ființe, se nasc, trăiesc şi mor.

Viața este un drum marcat de această trecere de la un concept la altul, străbătut de *albinele morții*, de ispitele gândului, care vor să împiedice drumul spre cunoaşterea de sine, ca sens esențial al vieții, fiindcă înseamnă dobândirea vieții veşnice. Este de făcut aici o paralelă la basmul *Harap-Alb* al lui Ion Creangă, la basmul *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte.* Odată atins sacrul, toate elementele exterioare îşi pierd valoarea, fiindcă timpul, spațiul, care le generează, devin inutile, sunt depăşite.

Anii marchează această limită, în care trebuie parcurs drumul prin labirintul lumii, pentru a obține cheile, pentru a dobândi *„mirabila sămânță”* a eului, eternă.

Cunoscătorul este privit, în *Bhagavad–Gita,* ca cel mai iubit de cel ce se defineşte pe sine drept Sinele Suprem. În creştinism, dragostea creştină este aceea, care rupe aceste limite marcate prin simbolurile *ochi, flori, buze, morminte* din poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* când eul poetic interior intuieşte acest drum prin cunoaştere şi mărturiseşte că are cheia iubirii.

Sub crusta cristalelor, adică a conceptelor, principiilor, categoriilor, simbolurilor, legilor filosofice, ochiul atent al cercetătorului descoperă modelul creştin ortodox al gândirii lui Lucian Blaga în poezia lui, acolo unde cunoaşterea se face cu ochiul inimii.

10. *Scrisoare*

Elegia *Scrisoare* este expresionistă, fiindcă tema, ideea, problematica au în vedere conceptul de cunoaştere, sintetizat prin simbolul *lumină (Nu ştiu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină)*. Poetul este obsedat, ca toți filosofii, de ideea că sensul vieții este cunoaşterea, aflarea adevărului. De aceea el se adresează mamei sale (fiindcă Eva – viața este femeia, iar Adam – pământul), care i-a dat viață, să-i spună sensul ei, valoarea, menirea, destinul: *Numai ca să umblu printre lucruri / şi să le fac dreptate spunându-le / care-i mai adevărat şi care-i mai frumos? / Mâna mi se opreşte: e prea puțin. / Glasul se stinge: e prea puțin. / De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis?*

Este tratată, de fapt, limita filosofiei, fiindcă poetul filosof se simte *aplecat peste întrebările lumii*. Cel ce pune întrebarea trebuie să ştie să o pună. Când Domnul Iisus Hristos se găseşte în fața lui Pillat, acesta pune întrebarea: *Ce este adevărul?,* considerând, ca Platon, că Adevărul este un principiu, un concept abstract. Adevărul este o ființă, este Domnul Iisus Hristos şi era în fața lui, dar el nu-l vedea (*Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața*). De aceea ar fi trebuit să întrebe. *Cine este Adevărul?*

Răspunsul căutat de Lucian Blaga este în textul Sfintei Evanghelii şi el, ca fiu de preot, ca teolog, care a stat pe băncile Facultății de Teologie din Sibiu, ar fi trebuit să-l cunoască. Dar poetul trăieşte lepădările Sfântului apostol Petru, asemeni întregii lumi occidentale. Sfânta Evanghelie o trăiesc toți oamenii de la venirea Domnului Iisus Hristos, doar că cei aleşi trăiesc pe versetele fericirilor, cei blestemați – pe vaiuri. Lucian Blaga trăieşte dramatic această lepădare: *Nu ți-aş scrie poate nici acum acest rând, / dar cocoşi au cântat de trei ori în noapte – / şi-a trebuit să strig:/ Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?*

Problema, ridicată de această poezie, este foarte amplă şi foarte gravă, fiindcă toți cei ce s-au îndepărtast de Biserica Creştină Ortodoxă s-au lepădat de Domnul Iisus Hristos, s-au lepădat de Dumnezeu, de Duhul Sfânt şi au comis păcatul împotriva Duhului Sfânt, care nu se iartă, de aceea nu se mântuiesc.

Sfântul apostol Petru era unul din cei mai apropiați apostoli şi voia să moară cu Domnul Iisus Hristos, dar rânduiala lui Dumnezeu era alta. Destinul său sintetiza cele trei lepădări de Dumnezeu ale poporului evreu şi cele trei lepădări ale bisericii din Occident.

Evreii s-au lepădat de Dumnezeu, când i-au cerut, prin Sfântul proroc Samoil, să-l pună rege, deşi erau conduşi direct de Dumnezeu şi acesta era sensul de popor ales. De aceea au călcat prima poruncă: *Să nu ai alți dumnezei în afară de mine* şi *Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău,* adică Legea Iubirii. A doua lepădare evreii au făcut-o când s-au închinat la idoli, adică la demonii din idoli şi i-au ucis, i-au prigonit pe proroci. Atunci au călcat porunca a doua: *Să nu-ți faci chip cioplit...* A treia lepădare au făcut-o când au cerut răstignirea Domnului Iisus Hristos, Mesia cel de ei aşteptat şi s-au blestemat: *Sângele Lui asupra noastră şi asupra copiilor noştri!*.

Lucian Blaga trăieşte aici ideea esteticii suprarealiste că literatura şi arta angajează sufletul, pasărea măiastră, care devine *o pasăre moartă*.

Drama eului poetic blagian este drama întregii lumi occidentale contemporane, a celor ce părăsesc marea religie, care dă şansa mântuirii, este drama care face să apară Apocalipsa ca o realitate de prim ordin acum, când simbolicul număr 666 este în sigla băncilor sataniste.

Viața depăşeşte literatura. Adevărata dramă a intelectualului este aceea a unor adevărați intelectuali ca Lucian Blaga, Mircea Eliade, care trăiesc mirajul, fascinația ideilor sau *jocul ielelor*, cum spune Camil Petrescu, şi nu pseudo-intelectualii ca Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, fascinați de fițele unor fâțe. Fiorul morții din sinuciderea spirituală este mult mai subtil şi-l aduc azi mia de secte, păgânismul, comunismul, satanismul, ateismul, capitalismul, declanşând un proces ireversibil, o tragedie globală a lumii contemporane, pe care Lucian Blaga nici n-o putea bănui, de aceea acest fior al morții spirituale nu apare în piesele sale de teatru ca: *Meşterul Manole*, *Zamolxe*, *Daria*, *Fapta*, *Avram Iancu*, *Anton Pann*.

11. *Linişte*

Linişte este o meditație pe tema *fortuna labilis,* fiindcă problema destinului uman l-a preocupat pe filosoful Lucian Blaga. În filosofia indiană, pe care Lucian

Blaga a studiat-o, luna este locul către care merg sufletele după moarte, este locul strămoşilor care trăiesc în cei vii, ca un fir al continuităţii unui neam, ca un mod al renaşterilor (Samsara): *Se spune că strămoşi cari au murit fără de vreme, / cu sânge tânăr încă-n vine, / cu patimi mari în sânge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-şi trăiască mai departe / în noi / viaţa netrăită.* În *Upanişade* este un ritual în acest sens.

Acest mod de înţelegere a vieţii, ca un ciclu al renaşterilor, revine permanent în gândirea poetului Lucian Blaga, ca o obsesie a prezenţei subtile, spirituale, a celor care au fost şi a căror prezenţă ne este comunicată de mesajul transmis prin razele de lună: *Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună*. Este o subtilă metonimie, care declanşează o percepţie stranie: *În piept / mi s-a trezit un glas străin / şi-n cântec cântă-n mine-un dor ce nu-i al meu*, a unei comunicări cu cealaltă lume.

Efectul determină o meditaţie a poetului asupra propriului său destin: *O, cine ştie – suflete,-n ce piept îţi vei cânta / şi tu odată peste veacuri / pe coarde dulci de linişte, / pe harfă de-ntuneric – dorul sugrumat / şi frânta bucurie de viaţă? Cine ştie? Cine ştie?* Este îndoiala ca motiv al temei conştiinţa, fiindcă ea poate fi eternă într-o lume dominată de spectrul morţii, care în poezie primeşte prin imagini ca: *harfă de-ntuneric, coarde dulci de linişte*, o blajină prezenţă contemplată cu resemnare. Lucian Blaga caută, ca şi Mihail Eminescu în gândirea indiană, în tradiţia populară, filoanele cele mai adânci ale specificului naţional din stratul arian.

12. *Noi şi pământul*

Poezia *Noi şi pământul* are ca temă *iubirea,* ca lege a universului. *Ideea* este că evoluţia eului poetic determină o alternanţă permanentă între euforia trăirii sentimentului de iubire şi tristeţea ce însoţeşte fiecare sfârşit.

Dacă în estetica romantică sentimentul de iubire constituia, alături de sentimentul naturii, substanţa inefabilă a lirismului, în estetica expresionistă iubirea devine o problemă, o etapă în evoluţia eului, o permanentă restructurare a înţelegerii ei, ca urmare a penetrării în interior spre conştiinţa de sine.

Eul poetic este centrul generator al universului poetic, care trebuie să reia procesul firesc al generării omului şi a lumii create de Dumnezeu. Poetul este un imitator al actului divin, spre a cunoaşte esenţa procesului de creaţie cu fapta. În estetica expresionistă tema, eroii, conflictul, problematica sunt structurate pe conceptul de cunoaştere, pentru că toate filosofiile au considerat că sensul fundamental al existenţei este cunoaşterea. Aceasta este eroarea. Sensul vieţii este dobândirea mântuirii şi sfinţirii sufletului, a desăvârşirii spirituale, a înfierii spre a deveni fiu al Împărăţiei lui Dumnezeu, fiu al Luminii. De aceea Lucian Blaga nu înţelege valoarea simbolului *Lumină din Lumină* din crezul creştin şi crede că iubirea lumească este un strop din lumina cerească: *Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă? (Lumina).*

De aceea momentul de geneză al lumii, dar şi al universului poetic blagian este în versul: *Să fie lumină!* Această geneză este văzută ca *o sete de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi / o sete de lume şi soare,* şi nu ca o geneză a spiritului uman, ca o iradiere a Duhului Sfânt. De aceea *Poetul,* asemeni lui Adam, este *pământul,* aşa cum o sugerează în poezia cu acest nume. Acesta generează viața, adică pe *Eva: Ca să-l aud mai bine mi-am lipit / de glii urechea – îndoielnic şi supus – / şi pe sub glii ți-am auzit / a inimei bătaie zgomotoasă. / Pământul răspundea*. De aceea, în poezia *Pământul,* avem o geneză a eului poetic la nivelul arhetipal al principiului primordial *pământul.* În poezia *Noi şi pământul* avem o sublimare la acest nivel, determinată de focul iubirii biologice. Semnificative sunt în acest sens versurile: *În noaptea asta-n care cad / atâtea stele, tânărul tău trup / de vrăjitoare-mi arde-n brațe / ca-n flăcările unui rug*.

Sublimarea iubirii la acest nivel determină o incinerare a întregului univers, pe baza profundelor corespondențe dintre om şi univers: *În zori când ziua va aprinde noaptea, când scrumul nopții o să piară dus / de-un vânt spre-apus, / în zori de zi aş vrea să fim şi noi / cenuşă / noi şi – pământul.*

Ca pasărea Phoenix, care-şi dă foc şi renaşte din propria cenuşă, eul poetului renaşte, la nivelul afectiv, în poezia *În lan*, spre a trăi o nouă sublimare în poezia *Tămâie şi fulgi*, ca etapă *În marea trecere*. Succesiunea acestor renaşteri şi sublimări se reia mereu. În ciclul *În marea trecere* avem o renaştere în poezia *Înviere de toate zilele: O înviere e pretutindeni, pe drum şi-n lumina deşteaptă. / Ochii mi se deschid limpezi, şi sunt împăcat / ca fântânile din imperiul lutului*, care începe cu un ciclu de elegii ce consemnează această sublimare mai subtilă a eului. Astfel, în *Către cititori,* eul poetic ia forma cuvintelor ce se transformă în lacrimi: *Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / aşa de mult să plângă şi n-au putut*. În poezia *Psalm* avem versurile *... Mă dezbrac de trup ca de o haină pe care-o laşi în drum*. Limita trecerii spre interior o găsim consemnată în elegia *Un om s-apleacă peste margine (Sufletul / îmi cade în adânc / alunecând ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală)*. Este un alt moment de sfârşit al unei etape: *Vino sfârşit, aşterne cenuşă pe lucruri*.

Penetrarea în interiorul eului formează substanța, problematica volumelor *La cumpăna apelor, La curțile dorului.* Semnificative sunt poeziile: *Munte vrăjit, La cumpăna apelor, Naştere, La curțile dorului,* ca mod de a intra într-o altă lume, a dorului: *Oaspeți suntem în tinda noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini.*

13. *Zamolxe*

Reconstituirea vetrei mitice autohtone stă la baza realizării acestei drame de factură expresionistă. Lucian Blaga caută să reia firul creării mitului lui Zamolxe.

Drama *Zamolxe* este realizată în spiritul esteticii expresioniste, fiindcă eroul principal este Zamolxe, cel care a fost considerat zeu, deci un erou arhetipal în împrejurări arhetipale. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o realitate a mitului, pe care autorul caută să brodeze o realitate abstractă, pornind de la modul în care erau realizate în Evul Mediu misterele ca formă de artă dramatică

creştină. Aici autorul ţine să precizeze că piesa sa este un mister păgân, fiindcă această întoarcere spre lumea misterelor ancestrale, a mitului, această raportare la etern era un mod de a salva valorile sufleteşti, spiritul, spre a da omului o nouă valoare, spre a stabili un nou raport între om şi Dumnezeu, între om şi univers. De aceea, în mod simbolic, poetul Madura pleacă în mod misterios la cer şi doar calul său *se întoarce în colb de lună*, în noaptea în care s-au auzit *copite ca de argint, în noaptea când doar roibul său se întoarce biciuit sălbatec de roiuri de stele* şi *târăşte în urma lui o harfă ca un mort*.

Zemora cântă în mod simbolic un cântec, care vrea să cuprindă mesajul piesei: *Hoinăresc spre soare; / Din frunziş răsfrânt, / el îmi cade-n harfă. / Nu mai ştiu să cânt / ... / Coarde prind să cânte / serei în urechi / Picuri cad într-una / peste taine vechi*. În spiritul ideilor lui Platon şi al poeţilor antici, poetul este un mesager al zeilor, vorbele, cântecul nu-i aparţin, ci sunt un mesaj al cerului.

El, poetul, este omul pur, curat, iar arta este *acelaşi mare Paradis, pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii*. De aceea arta trebuie să-l înveţe pe om să privească spre Dumnezeu, spre cer ca spre un pisc al sentimentului şi să-l îndepărteze de tehnocratism, birocraţie, lumesc–ludic, să construiască o altă imagine a lumii, un alt mod de a gândi.

Aceste idei ar vrea să le sugereze cele trei apariţii simbolice în peştera unde s-a retras Zamolxe. Moşneagul care-l îndeamnă să nu se oprească, fiindcă *atunci când ţii ospăţ cu soarta, / Cuvine-se să dai şi zeilor din orice băutură*. Ar fi un mod de a reprezenta zeul Moş, adică stratul mitic ancestral anterior creştinismului şi dacilor. Prin tânărul cu plete lungi şi coroană de spini este reprezentat stratul creştin, iar prin Zamolxe stratul dac. Cuvintele tânărului ce poartă o coroană de spini, adică Domnul Iisus Hristos: *Seamăn ghimpi pe Calea laptelui / şi-aştept să răsară dureri, multe dureri!* nu sunt edificatoare pentru a sintetiza creştinismul aşa cum nici cuvintele zeului Moş nu sunt edificatoare pentru mitul Fârtaţilor, pentru stratul arian, pelsag sau al rohmanilor. Sunt multe asemănări însă între Zamolxe şi imaginea lui Pann din *Paşii profetului*. Mitul Marele Orb prezent şi-n poezia *De mână cu Marele Orb* sugerează nu atât creatorul, demiurgul, cum ar vrea Lucian Blaga, ci mai ales creaţia care este inconştientă. Pare mai degrabă o reprezentare a dilemei lui Parmenides din filosofia greacă, din dialogul Parmenides al lui Platon. Creaturile ce par conştiente ca omul au un comportament esenţial inconştient, iar creaturile inconştiente par a fi conştiente.

Cel de-al treilea personaj simbolic *Cel de pe rug*, poate sugera martirii, care au venit să continue sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea mesajul, rostit de el într-o formă simbolică: *De câte ori te cauţi pe tine / mă găseşti pe mine*, ar fi *Cumpătul veşnic treaz* sau conştiinţa de sine: *Şi iată Cumpătul vine să-ţi aprindă rugul*.

Lui Lucian Blaga i-a lipsit înţelegerea, pe care o are Horia Vintilă în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, şi anume că toate credinţele vechi ale dacilor erau o prefigurare a creştinismului. De aceea la noi creştinismul a venit în mod firesc, fără acele confruntări, martiriuri şi violenţe din Imperiul Roman, de la evrei,

egipteni, din Orient sau din Occident. De aceea greşeşte când introduce mitul Marele Orb, care nu aparține spațiului nostru spiritual: *Vino, orbule, vino / să-ți durez un vad / spre viața noroadelor*.

Celelalte personaje ca Magul care transformă învățătura lui Zamolxe într-un mit, într-un chip cioplit şi Cioplitorul, sunt nereale, fiindcă dacii nu i-au făcut lui Zamolxe un chip cioplit şi nici n-au cioplit în piatră, n-au turnat în metale chipuri de zei. Dacii au respectat fără să ştie porunca: *Să nu-ți faci chip cioplit*, deoarece n-au avut cultul zeilor ascunşi în statui.

14. *Meşterul Manole*

a) *Meşterul Manole* este o drama expresionistă, fiindcă eroii sunt arhetipali în împrejurări arhetipale. Meşterul Manole reprezintă arhetipul omului, principiul masculin, spiritul activ, creator, generator al universului. Faptele lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal, o reconstruire a universului, acolo unde forțele ostile creației au ieşit învingătoare. Sensul fundamental al creştinismului este această restaurație a omului şi a universului. Mănăstirea este locul arhetipal, unde se face această restaurație prin sacrificiul Domnului Iisus Hristos. De aceea în altar este locul unde sacrul coboară sub forma Duhului Sfânt. Este locul unde transcendentul coboară şi imanentul urcă.

Construind mănăstirea, Meşterul Manole restaurează universul, dar se construieşte şi pe sine, devine în interiorul inimii lăcaş al Duhului Sfânt. Aceasta se petrece cu orice ctitor. Este, din punctul de vedere al esteticii expresioniste, un drum în interior, iar din punctul de vedere al gândirii ortodoxe, un drum în cunoaşterea cu fapta. Meşterul Manole este cel care ştie şi face. El este arhetipul omului care caută sfințirea şi desăvârşirea. El ştie că, pentru a realiza acest edificiu, acest vis estetic în exterior şi, în acelaşi timp, acest templu sacru în eul său, trebuie să se jertfească pe sine. Lumea s-a realizat printr-un sacrificiu şi orice se creează urmează această lege.

Legea armoniei şi echilibrului, ca lege fundamentală a creației, înseamnă cât sacrifici atâta creezi. Domnul Iisus Hristos a cunoscut această lege şi de aceea, pentru a o împlini, s-a sacrificat pe sine şi a creat lumea creştină. Meşterul Manole îşi sacrifică ce-i era mai drag, adică soția, care în balada populară poartă numele Ana, ceea ce înseamnă început, iar în piesa lui Lucian Blaga, Mira, sugerând valorile cuvântului slav *mir,* care înseamnă *lume* dar şi *pace.* Ea sugerează sacrificarea dragostei lumeşti a lui Manole pentru a obține iubirea eternă, sacră, a îngerilor, aşa cum fac cei ce se călugăresc.

Sacrificiul uman pentru construirea unui edificiu este un motiv prezent în toate literaturile. În cazul lui Lucian Blaga, se asociază motivul preotului păgân, care oficia astfel de jertfe în perioada anterioară creştinismului. Faptul că Lucian Blaga introduce un stareț Bogomil, care încuviințează jertfa, face o asociere între preotul creştin şi cel păgân, dar este un punct de vedere personal şi simbolic. În creştinism, orice jertfe de acest fel sunt interzise, dar la construirea catedralei catolice din Iaşi s-au sacrificat doi preoți catolici (s-a introdus măsura umbrei lor în zid).

Stihiile, care se răzvrătesc ca nişte demoni, sunt percepute de Găman, un fel de uriaş, care sugerează titanul. Cultivarea intuiției şi sugestiei prin eroi-simbol în împrejurări simbolice este o trăsătură a esteticii simboliste, pe care teatrul expresionist o preia. Este un drum în înțelegere, un drum spre interior, dar mijloacele folosite de Lucian Blaga, spre a da o imagine asupra acestui drum, sunt insuficiente. Se sugerează o împletire a realului cu fantasticul, este cultivat mitul ca o realitate de tranziție între realitatea socială şi cea spirituală, este cultivat misterul ca sens al existenței, al artei, al cunoaşterii. Cosmicizarea, ca trăsătură a esteticii expresioniste, o găsim în lupta lui Manole cu stihiile, care-i dărâmă zidurile.

b) *Meşterul Manole* este o meditație dramatizată pe tema *fortuna labilis,* dar şi pe *tema creatorului* şi *a creației*, prin urmare o dramă de idei, deci expresionistă. În acelaşi timp, metamorfoza Mirei în mănăstire este o sacralizare arhetipală a iubirii într-o lume relativă, care, prin sublimare, intră în teritoriul sacrului, al eternului. Este o unire veşnică a lui Manole cu Mira prin actul zidirii mănăstirii, act arhetipal, care sugerează unirea spiritului cu lumea, cu natura ca în textele filosofiei indiene, care au influențat adânc gândirea lui Lucian Blaga. Metamorfoza lui Manole într-un izvor pare însă mai curând o împlinire a unui verset din Sfânta Evanghelie: *şi voi face din pântecul lui un izvor de apă vie.*

Piesa arată şi limitele de înțelegere ale lui Lucian Blaga, fiindcă ar fi putut găsi o asociere între sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos şi sacrificiul Mirei. Există unele diferențe între modul epic al baladei populare şi modul dramatic al piesei lui Lucian Blaga. În baladă avem un timp etern, legendar; în dramă avem un timp mitic. În baladă accentul cade pe caracterul arhetipal, alegerea locului, imaginea voievodului (Negru-Vodă); în dramă accentul se pune spre redimensionarea expresionistă a temei, subiectului, eroilor şi structurarea lor pe conceptul de cunoaştere. În baladă avem un conflict estetic, meşterii pot construi o mănăstire mult mai frumoasă; în piesă avem un conflict dogmatic între motivul jertfei pentru zidire, păgân, şi porunca din decalog *Să nu ucizi*. În baladă conflictul Meşterului Manole cu stihiile are un caracter personal, el porneşte furtuna s-o oprească pe Ana; în dramă este un conflict cognitiv. În baladă construirea mănăstirii aduce un model al Frumosului şi Negru-Vodă ucide meşterii din pizmă, ca să nu mai aibă nimeni o altă mănăstire mai frumoasă; în piesă drumul cunoaşterii nu este limitat, fiindcă mitul devine un instrument de cunoaştere. Lucian Blaga nu ştie să pună problemele drumului în interior ale zidirii spirituale, ca să satisfacă programul estetic expresionist în textul dramatic, aşa cum a făcut-o în textul poetic.

Limitele lui Lucian Blaga sunt limitele filosofiei. Ele nu pot fi depăşite decât de profunzimile cunoaşterii teologiei şi apoi de cunoaşterea contemplativă mistică.

Meşterul Manole trebuia dimensionat pe coordonatele misticii ortodoxe.

15. *Nu-mi presimți?*, *Lumina raiului*, *Izvorul nopții*

a) *Izvorul nopții* este un moment de continuitate în poezia de iubire a lui Lucian Blaga reprezentată de poezii ca: *În lan, Tămâie şi fulgi, Noi şi pământul, Nu-mi presimți Lumina raiului*.

Poezia aduce firul de geneză al gândirii legice, ca dimensiune emergentă a gândirii creative a lui Lucian Blaga, în care iubirea, ca lege a universului, generează armonia şi echilibrul ca lege a creației. Iubita este Eva, este viața, viața se generează prin acțiunea acestei legi a armoniei şi echilibrului sugerată de simbolul *lumina*. (*Aşa-s de negri ochii tăi lumina mea*).

Lumina este în acelaşi timp cunoaşterea generativă, emergentă, creatoare, prin care se trece dincolo de cenzura transcendentă reprezentată de ochii iubitei, ca în simbolul *ochi* din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* adică depăşirea cunoaşterii apofatice (f*rumoaso, ți-s ochii-aşa de negri încât seara / când stau culcat cu capu-n poala ta / îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi / şi peste munți şi peste şesuri*. Deci cunoaşterea tainică a corespondentelor dintre om şi univers caută să o pătrundă poetul. Iubita şi natura sunt ipostaze ale principiului feminin, sunt coordonata orizontală. Poetul ca ipostază a principiului masculin trebuie să treacă dincolo de această limită prin cunoaşterea generativă (*lumina mea*), fiindcă această cunoaştere apofatică prin negație sugerată de cuvintele *noaptea, negri, întuneric* (este ceea ce caracterizează universul iubitei: *acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric*, ca în *Luceafărul* de M. Eminescu). În această poezie, ca în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, poetul caută să descopere cunoaşterea paradisiacă: Prin cunoaşterea paradisiacă se statornicesc pozițiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseşi, ale spiritului cunoscător.

O paralelă la poemul *Luceafărul*, de M. Eminescu ne ajută să înțelegem că lumina caracterizează lumea poetului (lumina mea), iar întunericul, lumea iubitei (c-o mare de-ntuneric). Ea, iubita, poate fi Eva care *ascunde sub pleoape-o taină / şi-şi mişcă geana, parc-ar zice / că ea ştie ceva, / ce noi nu ştim / ce nimenea nu ştie*. Acel ceva este ispita pe care şarpele i-a şoptit-o Evei la ureche (*Dar s-a-ntîmplat că-i mai şopti apoi / şi ceva la ureche / încet, nespus de încet / ceva ce nu se spune în scripturi*).

b) Poezia *Nu-mi presimți?* aduce această împlinire a ispitei, pe care o aduce iubita în viața poetului. Lucian Blaga vrea să sugereze valoarea arhetipală a gesturilor poetului şi a iubitei. Ispita a devenit viața (Eva) care a pătruns în universul eului poetului. Ea nu mai este o realitate exterioară ci una interioară: *Nu-mi presimți nebunia când auzi / cum murmură viața-n mine / ca un izvor / năvalnic într-o peşteră răsunătoare?* Ispita este nebunia de a crede că omul trebuie să trăiască pentru această lume materială care se sfârşeşte odată cu moartea. Nebunia este de a crede că într-o lume dominată de rău poate fi bine, că într-o lume a minciunilor, aparențelor înşelătoare (maya făcută de demonul Mara) poate exista adevărul, că într-o lume a durerii poate exista fericire. De aceea ispita devine în interiorul eului poetic patimă: *Nu-mi presimți văpaia când în brațe / îmi tremuri ca un picur / de rouă-mbrățişat / de raze de*

lumină? Ea iubita este roua pe focul patimii care devine în exterior *raze de lumină*.

În cea de-a treia secvență a textului poetul devine mai explicit utilizând cuvântul *patimă*: *Nu-mi presimți iubirea când privesc / cu patimă-n prăpastia din tine / şi-ți zic:…* Prăpastia arhetipală este aceea a căderii lui Adam din rai când şi-a pierdut inocența. Copiii sunt puri, curați, cât timp sunt fără păcat. Poetul simte că va intra ca şi Adam în păcat, că va fi răscumpărat din iad prin jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos: *O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu / mai mare!?* pentru că el, poetul, ca fiu de preot ştia că omul nu se mântuieşte decât prin jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos şi să-i fie recunoscător întreaga veşnicie. Aceasta este rațiunea dumnezeiască care contracarează păcatul nerecunoştinței, care i-a prăbuşit pe îngerii conduşi de Satanail.

c) Poezia *Lumina raiului* continuă acest context al gândirii lui Lucian Blaga, care căzut în ispită devine eretic şi se întreabă: *Ca un eretic stau pe gânduri şi mă-ntreb: De unde-şi are raiul / lumina?* Eroarea este evidentă, când pune pe seama acțiunii legii sublimării, ca pedeapsă eternă pentru cei păcătoşi, atei, lepădați de la Dumnezeu şi de la Biserica Ortodoxă, lumina, care în rai va veni din Dumnezeu, din Sfânta Cruce, din Sfinți.

Vraja ispitei o găseşte pe buzele iubitei: *Şi-ar înflori pe buza ta atâta vrajă, / de n-ai fi frământată, / Sfânto, / de voluptatea-ascunsă a păcatului?*.

Această beție a ispitei concentrată în conceptul *Carpe diem* devenit în *Faust*, de Goethe: *Clipă stai, eşti atât de frumoasă!* o trăieşte poetul a cărui gândire este cotropită de gânduri lumeşti: *Spre soare râd! / Eu nu-mi am inima în cap, / nici cruci n-am în inimă*. Versurile sugerează detaşarea eului poetic de asceza de tip indian exprimată de asanele yoga care ar aduce totul în cap (inima în cap) sau de asceza de tip anahoretic. Asceza şi practica isihastă coboară mintea în inimă spre a rosti permanent rugăciunea inimii: *Doamne, Iisuse Hristoase, miluieşte-mă*. Rostită permanent ea realizează efectul *vrittis* şi dizlocuieşte gândul lumesc înlocuindu-l cu cel ceresc. Se produce o profundă restructurare a sufletului care devine nu numai după chipul ci şi după *asemănarea* cu Dumnezeu prin Domnul Iisus Hristos. Cel ce practică rugăciunea isihastă devine lumină, devine un adevărat fiu al Împărăției, al Luminii şi al Învierii, cum trebuie să fie un adevărat creştin. Poetul însă exprimă o realitate opusă: *Sunt beat de lume şi-s păgân!*

Lucian Blaga – universul poetic

1. Mitul ca temă de influență expresionistă
a) Reconstituirea vetrei mitice autohtone:

- Replică la concluziile lui Spengler.
- Mitul – instrument de regenerare a culturii româneşti – element esențial al specificului național.
- Stratul de la rohmani: Marea Trecere (*În marea trecere*), arborele sacru (*Gorunul*).
- Stratul de la traci: Zamolxis – Pan (*Paşii profetului*), ursul (*Ursul cu crini*), vulturul (*Amintire*).
- Stratul arian: bradul (*Cântecul bradului*), Sfânta Lună (*Linişte*), Sfântul Soare (*Coasta soarelui*), Pământul-Mumă (*Noi şi pământul*), mitul Moartea (*Gândurile unui mort*).

b) Redimensionarea expresionistă a mitului:

- Metamorfoza: calul devine „licornă" (*Unicornul şi oceanul*);
  călărețul trac se transformă în Sfântul Gheorghe (*Drumul sfântului*);
  magii devin voievozii daci (*Oaspeții nepoftiți*);
  floarea devine fecioară (*Bunăvestire pentru floarea mărului*);
  măiastra devine suflet (*Pasărea U, Pasărea Sfântă*);
  îngerul devine lumânare (*Colindă*).
- Interferența mitului cu realitatea socială:
  Biblică – Maica Domnului are comportamentul unei mame;
  Ioan se sfâşie în pustie – poetul trăieşte drama lui Ioan Botezătorul.
- Criza lumii mitului:
  demitizarea – procedeu expresionist – *Paradis în destrămare*;
  tristețea – *Tristețe metafizică.*

2. Sinteza estetică – dimensiune a universului poetic
a) Structura expresionistă a universului creat de Lucian Blaga:

- eroi-arhetip în împrejurări arhetipale – *Zamolxis*, *Meşterul Manole*, poetul în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii;*
- tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mirabila sământă*;
- misterul universal – sens al existenței, artei, poeziei;

- împletirea realului cu fantasticul – *Meşterul Manole*;
- cosmicizarea – *Daţi-mi un trup, voi munţilor*;
- conflictul ideologic: cunoaşterea obiectivă – cunoaşterea subiectivă;
- lumea – un spectacol de întuneric şi lumină;
- mitul, metafora, simbolul – instrumente de cunoaştere;
- sinteza – mod de asimilare blagiană a expresionismului;
- drumul spre interior – *Munte vrăjit* – esenţă a esteticii expresioniste.

b) Elemente simboliste în universul blagian:

- eroi-simbol în împrejurări simbolice – *Gorunul, Mirabila sămânţă* – copilul – o ipostază simbolică a poetului într-o cadă cu grâu sugerând asimilarea spirituală;
- tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondenţă – *Gorunul, Mirabila sămânţă*;
- simbolul – centru de sugestie: flori, ochi, buze, morminte.

c) Elemente realiste în universul creat de Lucian Blaga:

- tema, eroii, conflictul, subiectul – luate din realitatea socială – *Lucrătorul, Timp fără patrie, Vârsta de fier, Anton Pann*;
- caracterul filosofic – un mod de gândire ştiinţifică.

d) Elemente romantice în universul blagian:

- tema, eroii, subiectul au o dimensiune afectivă – *În lan, Tămâie şi fulgi, Izvorul nopţii, Noi şi pământul*;
- evaziunea în mit, în cosmos – *Daţi-mi un trup, voi munţilor*;
- cultivă misterul, fantasticul – *Meşterul Manole*;
- specificul naţional prin tradiţii, obiceiuri, mituri, practici magice – *Meşterul Manole, Drumul sfântului*.

e) Elemente clasice prezente în universul blagian:

- armonia şi echilibrul – *În lan, Cântecul spicelor*;
- mituri antice – *Pan (Paşii profetului)*;
- raţionalismul – concepte clasice (*fortuna labilis, panta rhei*).

3. Temele universului blagian

a) Iubirea – lege a universului – punct de geneză a lumii şi a omului – *Lumina, Izvorul nopţii, Noi şi pământul, Tămâie şi fulgi*.

b) Natura – reprezentare a simbolurilor fundamentale – *Munte vrăjit, Daţi-mi un trup, voi munţilor*.

c) Istoria – proces de evoluţie a eului poetic – *Inima mea în anul 1940, Cântec pentru anul 2000, Timp fără patrie.*

d) Mitul – temă generatoare a universului poetic – *Lumina, Drumul sfântului, De mână cu Marele Orb, Zamolxe, Biblică.*

e) Poetul şi poezia – motiv şi temă ale universului poetic – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Noi, cântăreţii leproşi, Tămâie şi fulgi, Din cer s-a auzit cântec de lebădă.*

f) Conştiinţa – temă şi nucleu ale universului poetic – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mirabila sămânţă*.

4. Eul poetic – centru generator al universului poetic

a) Etapele evoluției eului poetic – problematică şi temă în poezia lui Blaga:

- constituirea arhetipală a eului biologic – *Pământul, Dați-mi un trup, voi munților, Eva*;
- sublimarea eului biologic – *Noi şi pământul:,, în zori de zi aş vrea să fim şi noi cenuşă”*;
- geneza eului afectiv – *În lan: „pe buzele ei calde mi se naşte sufletul”*;
- sublimarea eului afectiv – *Tămâie şi fulgi: „Fulgi moi şi graşi îmi troienesc/ În pace lumea ca de scrum”*;
- geneza eului noetic – *Peisaj transcendent*;
- sublimarea eului noetic – *Către cititori: „cuvintele sunt lacrimile”*;
- deschiderea drumului în sine – *Un om s-apleacă peste margine.*

b) Poetul – o conştiință a lumii:

- conştientizarea eului poetic – *Înviere de toate zilele*;
- eul poetic – sământa mirabilă, generatoare a universului – *Mirabila sământă*;
- evoluția eului – sens al destinului uman – *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*;
- schimbarea ipostazelor eului poetic – mod de a exprima evoluția – *Gorunul, Munte vrăjit, Din cer s-a auzit un cântec de lebădă, Drumul sfântului.*

Ion Barbu

1. Viața şi activitatea literară. Dan Barbilian s-a născut la 19 martie 1895, la Câmpulug Muscel, ca fiu al unui magistrat. Face liceul la Giurgiu şi Bucureşti şi apoi Facultatea de Ştiințe din Bucureşti şi-şi ia licența în 1921. În 1918 debutează la revista „Literatorul” a lui Alexandru Macedonski cu poezia *Ființa* semnând Ion Barbu. Apoi va colabora la „Sburătorul”, revistă scoasă de Lovinescu. Face studii în Germania şi îşi ia doctoratul în matematică în 1929 la Bucureşti cu profesorul Țițeica. Va colabora la „Viața românească”, „Viața literară”, „Ideea europeană”, „Contimporanul”. Va tipări în 1921 *După melci* şi în 1930 *Joc secund* cu ajutorul lui Al. Rosetti. Se va dedica matematicilor şi va fi profesor la Universitatea din Bucureşti publicând peste 80 de studii şi participând la congrese internaționale de matematică. Va ține prelegeri la universități din Europa şi va avea o contribuție importantă în geometrie, creând „spațiile Barbilian”. Moare în 11 august 1961 la Bucureşti. Va fi recunoscut ca aparținând literaturii universale. Pe clădirea Universității din Tübingen, unde a studiat, este o placă comemorativă. Activitatea literară este alcătuită din volumele: *După melci* (1921), *Joc secund* (1930), *Ochean* (1966), *Poezii* (1970), *Pagini de proză*. Traduce *Viața şi moartea regelui Richard al III-lea*, articole şi versuri de circumstanță.

2. *Din ceas, dedus...*

a) *Din ceas, dedus...* este o *ars poetica*, adică o poezie care defineşte programul estetic al lui Ion Barbu, mai exact sinteza estetică, sugerând momentul când arta, care a început de la geometrie, se reîntoarce la geometrie. De aceea Ion Barbu, alături de Mihail Eminescu, Lucian Blaga şi George Bacovia, este recunoscut ca aparținând literaturii universale. Sinteza este o trăsătură a programului estetic expresionist. Poetul recunoaşte, în interviul dat lui Felix Aderca, patru etape în evoluția celor *zece ani de poezie*: parnasian, antonpanesc, expresionist şi şaradist. Influența parnasiană era înțeleasă de autor ca fiind: *imagine placată, insolubilitatea în aer, distribuția naiv simetrică a materialelor*, *cer platonician, elanul cutreierând dinamic ființele*. Această influență constă mai ales în *obiectivarea lirismului*, cum o spune poetul sau *sublimarea afectului*, cum ar formula această evoluție psihanaliza. Tensiunea afectivă sublimată este o trăsătură a stilului barbian şi-i dă densitatea neobişnuită.

Contactul cu poezia expresionistă germană îi dă o altă înțelegere a poeziei şi un alt concept despre poet: *Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi*, adică devine un arhetip, care face gestul arhetipal. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o cunoaştere fundamentală a lumii, pe care o putem vedea prin analogia la univers: *Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*. În acelaşi interviu Ion Barbu recunoaşte influența poeziei clasice, a odei lui Pindar, prin armonia şi echilibrul compoziției, dar şi prin asocierea simbolurilor: *harfe, clopote, cântec*, prin conceptele de *mimesis* (joc secund) şi *catharsis* (mântuit azur), preluate din *Poetica* lui Aristotel.

Caracterul realist al poeziei lui Barbu constă în dimensiunea filosofică a universului poetic, care-i dă scientismul sau modelul de gândire ştiințifică. De aceea, ca într-o teoremă sau demonstrație de geometrie, Ion Barbu trasează de la primele versuri axele de coordonate prin principiile kantiene: **timpul** *(ceas)* şi **spațiul** *(adâncul acestei calme creste)*. Modelele geometrice de imaginar, simbolurile şi mai ales notele critice din ciclul balcanic dau acest aspect al universului barbian. Etapa balcanică presupune o apropiere de specificul național, nu aşa cum l-au înțeles Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, ci ca apartenență la un anumit specific oriental. Avem în acest sens poeziile: *Selim, Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Domnişoara Hus, Încheiere.*

Elementele simboliste sunt nucleele universului poetic barbian. Influențele din Mallarmé, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Paul Valéry sunt recunoscute de autor şi acesta le dedică unora chiar scurte articole. Temele, motivele, eroii din universul poetic al lui Ion Barbu sunt structurate pe conceptul de corespondență (poetul – marea). Poetul este un personaj simbol în împrejurări simbolice, cosmice.

Sinteza estetică barbiană este realizată într-un punct situat deasupra programelor estetice, de aceea poezia lui pare abstractă, deşi are un imaginar extrem de variat şi funcțional poetic.

b) Imaginarul barbian are o structură *mandala*. Mandala este o imagine simbolică asupra lumii, alcătuită dintr-un grup de simboluri subtil contextualizate, pentru a exprima un mod de a fi, o filosofie, un concept despre lume şi viață, o amprentă psihică. În poezia lui Ion Barbu, imaginea se construieşte treptat, vers cu vers, din elemente spațializate, care, privite din unghiuri diferite, dau o metamorfoză a sensurilor textului, aşa cum o sugerează Edgar Allan Poe în *Principiul poetic,* când compară poezia cu un briliant, care, privit din diferite unghiuri, are o altă strălucire.

Într-o mandala **vidul** şi **plinul** sunt definitorii şi la Ion Barbu expresia *adâncul acestei calme creste* sugerează imaginea unei unde. Simbolul *creastă* este o metonimie a **muntelui,** simbolul „*adâncul*" este o metonimie a **văii.** Volutele undei se amplifică, **creasta** devine **mântuit azur,** iar **adâncul** devine **marea** şi apoi **nadirul.** În interiorul imaginarului simbolic găsim un imaginar geometric.

Poetul este centrul universului, către el converg toate elementele, fiind situat în **nadir** şi din el emană, ca dintr-o conştiinţă a universului, toate elementele universului: *Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi*. El este **oglinda** – conştiinţa de sine – a conştiinţei universale, în care se reflectă realitatea senzorială: *cirezile agreste*.

Primul catren este deci construit pe imaginea unui lac, în care se reflectă dealurile comparate cu nişte imense animale, *cirezile agreste*. Această imagine a realităţii nu este percepută direct, ci indirect, aşa cum se reflectă ea în oglinda apei lacului. Este un model de gândire platonician. În gândirea lui Platon avem trei realităţi: lumea eidosurilor, a ideilor, a modelelor, arhetipurilor, care dau în lumea senzorială, materială, a creaţiei pe care o percepem cu simţurile, serii. Copacul dă codrul, floarea dă grădina, animalul dă turma, cireada. Această realitate materială, trecută prin oglinda conştiinţei, devine subtilă, spirituală, aşa cum este imaginea reflectată în apa unui lac. Ea este imaginea artistică, a treia realitate. Deci arta, poezia este o copie a realităţii, care, la rândul ei, este o copie a arhetipului. Modelul platonician îl găsim aidoma la Eminescu, în *Sărmanul Dionis*.

Arta, poezia trebuie să reflecte realitatea senzorială, dar în adâncul imaginii realităţii trebuie să găsim modelul geometric, cristalizat, ideal. De aceea poetul mărturisea că poezia este o *ocolire temătoare în jurul câtorva cupole, restrânsele perfecţiuni poliedrale*.

Realitatea are niveluri diferite (minerale, vegetale, animale, umane) şi poetul trebuie să perceapă această sensibilitate diferenţiată, aceste niveluri diferite de conştiinţă: *Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi*. Cântecul său este sinteza unui univers cvadridimensional. Ochiul atent al cititorului va descoperi viaţa spiritului, ascunsă în formele conceptului de lume moluscă, preluat din geometria diferenţială şi sintetizat în simbolul „meduzele”: *Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*. Simbolul *clopotele,* ca şi simbolul *harfe,* sugerează conceptul de armonie şi echilibru, cântecul universului, ascuns în niveluri tot mai subtile ale vieţii: *clopotele verzi*. Ca într-o pictură expresionistă, simbolurile barbiene se organizează într-o *mandala*, o imagine simbolică totalizatoare, sugerând imaginea spiritului barbian *figura spiritului nostru*, aşa cum spune el în *Poetica d-lui Arghezi*.

Imaginarul barbian este alcătuit în straturi. La primul strat avem reprezentări figurative ale realităţii, la al doilea strat avem simboluri care generează imagini complexe prin metafore, mituri, metonimii, la al treilea strat avem imaginarul geometric, cristalizat, iar la al patrulea strat este modelul arhetipal *figura spiritului nostru*.

c) Tema **poetul** şi **poezia** o regăsim de-a lungul întregii creaţii a lui Ion Barbu, fiindcă asemeni lui Mihail Eminescu, Lucian Blaga sau Nichita Stănescu, poetul caută să-şi redefinească mereu locul şi rolul său, ca şi valorile mereu nuanţate ale conceptului de poezie.

În poezia *Din ceas, dedus...* poetul este înţeles ca o ipostază a conştiinţei universale, iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe universale: *Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.*

În *Timbru,* poetul, în ipostaza de conştiinţă universală, se întreabă cum poate fi realizată o poezie, care să exprime cântecul universului: *Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum?*. Această poezie ar trebui să fie un cântec al întregii firi, a creaţiei: *Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare*, dar, în acelaşi timp, ar trebui să fie un imn îngeresc: *Ori lauda grădinii de îngeri*. Sunt sugerate subtil ipostaze ale poetului: de rapsod, cum a fost G. Coşbuc, *(cimpoiul)*, de păstor, cum e poetul popular *(fluierul)*, de cântăreţ al neamului, ca Octavian Goga în *Rugăciune (durerea divizată)*, de poet mitic, ca Lucian Blaga sau ca Vasile Voiculescu în *Poeme cu îngeri (lauda grădinii de îngeri)*, de poet romantic, ca Mihail Eminescu în *Mai am un singur dor (a humei despuiare),* dar şi limitele poeziei scrise de ei.

Ion Barbu ar vrea ca poezia să fie *Sfânt jocul în speranţă, de pe sund*, ca în poezia *Increat*: *Râu încuiat în cerul omogen (Steaua imnului)*, *Un saturat de semn, poros infoliu (Dioptrie)*, *tremuratul plai de vis (Desen pentru cort)*, un simbol al eternităţii: *Eptagon cu vârfuri stelelor la fel, / Şapte semne, puse ciclic*, ca în poezia *Încheiere*. În felul acesta, ciclul este încheiat, adică poezia ar ajunge în *mântuit azur*.

d) Modelul spiritului barbian este noetic, adică alcătuit din legi, principii, concepte, categorii, încorporate în simboluri, mituri, reprezentări, prototipuri sau arhetipuri. Nucleul legic cuprinde: legea armoniei şi echilibrului *(cântec istoveşte, harfe resfirate)*, legea sublimării *(înecarea cirezilor agreste)*, legea conexiunii *(Intrată prin oglindă în mântuit azur)*, legea emergenţei *(cântec istoveşte)*, legea discriminării *(harfe resfirate)*, legea înţelegerii *(În grupurile apei, un joc secund, mai pur)*. În jurul nucleului legic avem stratul principiilor, care este alcătuit din principiile kantiene: spaţiul şi timpul *(Din ceas dedus adâncul acestei calme creste)*; principiile primordiale: apa *(grupurile apei)*, pământul *(creste)*, aerul *(zbor invers)*, eterul *(mântuit azur)*, focul *(oglindă)*; principiile generatoare: masculin *(coasta bărbătească)*, feminin *(al Evei trunchi de fum*, *Timbru*); principiile platoniciene: Totul *(harfe resfirate)*, Unul *(Nadir latent)*, Frumosul (*joc secund, mai pur* – poezia pură), Armonia *(cântec istoveşte).*

Stratul conceptual ramifică acest nucleu noetic şi este alcătuit din conceptele lui Aristotel: mimesis şi catharsis *(un joc secund, mai pur)*, conceptul de conştiinţă de sine *(oglindă)*, conceptul de poezie pură (*mai pur*), conceptul de corespondenţă *(Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea)*, panta rhei *(Din ceas, dedus)*, grup *(grupurile apei)*, de lume ca univers geometric *(Nadir latent)*, conceptul de lume moluscă *(Meduzele când plimbă)*, de lume ca univers natural *(cirezilor agreste)*.

e) Modelul geometric este afirmat de Ion Barbu în interviul luat de Felix Aderca: *Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existenţe substanţial indefinite.* Ocoliri tematoare în jurul câtorva cupole – *restrânsele perfecţiuni poliedrale*.

Modelul geometric este prezent în întregul univers barbian de la primul la ultimul vers al volumului *Joc secund*. În primul vers, se pot distinge cele două axe de coordonate, timpul şi spaţiul, dar şi sinusoida *(Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste)*, în care valoarea –1 este *adâncul*, valoarea +1 este

creste, iar valoarea 0 este *calme*. În acelaşi timp, simbolul *nadir*, care înseamnă un punct invers faţă de zenit, sugerează un centru al conştiinţei, adică spiritul care generează universul. Prin translaţie, punctul generează dreapta: *„Vis al Dreptei Simple!”,* (*Încheiere)*; apoi triunghiul: *(ochi în virgin triunghi, (Grup)*, apoi pătratul: *Suflete-n patratul zilei se conjugă*, (*Poartă*), prisma: *Înalt în orga prismei cântăresc,* (*Dioptrie*), cubul: *Stângi cuburi şubrede intrate,* (*Paralel romantic*), spirala: *Ordonată spiră,* (*Uvedenrode*), heptagonul: *Eptagon cu vârfuri stelelor la fel,* (*Încheiere*). Unele dintre aceste simboluri au rolul de a sugera *perfecţiunile poliedrale*: cubul (reprezentare a principiului *pământul*), tetraedrul (reprezentare a principiului *focul*), octaedrul (reprezentare a principiului *aerul*), icosaedrul (reprezentare a principiului *apa*), dodecaedrul (reprezentare a principiului *eterul* sau *apeiron*). Toate aceste poliedre perfecte sunt modele care exprimă constanta sau numărul de aur, forma legii armoniei şi echilibrului.

Influenţat de Paul Valéry şi de Matila Ghyka, Ion Barbu consideră că arta de valoare a lumii, de la piramide, temple, statui, muzică, s-a construit pe această constantă, de aceea şi poezia trebuie construită pe funcţii ale acestei constante. În acest sens, Ion Barbu afirma în interviul cu I. Valerian: *...pentru mine poezia este o prelungire a geometriei*, adică o înţelegere adâncă, exactă şi poetică, pentru că poezia trebuie să fie o iniţiere în misterele lumii.

De aceea unii cercetători au discutat despre caracterul geometric al poeziei lui Ion Barbu, ca fiind punctul sau axa de legătură dintre poetul Ion Barbu şi geometrul Dan Barbilian. Aceasta nu înseamnă o aplicare a dictonului lui Platon: *Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru*. Alfabetul prismatic, sugerat de şirul lui Fibonacci, este destul de evident pentru orice critic: Nadir = 1, Poetul = 1, în poezia *Din ceas, dedus...*; Coasta şi Eva = 2, în poezia *Timbru*; *ochi în virgin triunghi* = 3, în poezia *Grup*; *Steaua-n tremurare* = 5, în poezia *Poartă*; Orbite = 8; Lemn sfânt = 13.

Prin acest caracter simbolico-geometric, poezia şi universul, create de Ion Barbu, se diferenţiază de poezia şi universul romantic, filosofic al lui Eminescu, de poezia şi universul mitic, filosofic al lui Lucian Blaga. În aria literaturii universale, Ion Barbu reprezintă momentul când arta, care a început de la geometrie, se întoarce la geometrie. (În poezie prin Ion Barbu şi André Breton, în sculptură prin Brâncuşi şi Moore, în pictură prin cubişti.)

3. *Riga Crypto şi lapona Enigel*

a) Balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* dezvoltă drama incompatibilităţii într-o altă modalitate estetică. Mesajul este cel din *Luceafărul* lui Mihail Eminescu şi anume că separaţia, discriminarea dintre lumi este atât de adâncă, încât de cele mai multe ori puntea iubirii nu este suficientă.

Subiectul este o alegorie după modelul baladelor germane. Prin *Riga Crypto – regele ciupearcă* se exprimă, de fapt, conceptul de *carpe diem* al omului, care vegetează, fără să aibă o viaţă spirituală, fiindcă trăieşte pentru valorile materiale. Prin *lapona Enigel* avem o reprezentare a conştiinţei umane în aspiraţia ei spre lumină, spre cunoaşterea apolinică, spre desăvârşire, spre Dumnezeu. De aceea este utilizată metafora simbol *sufletul – fântână*: *Căci sufletul nu e fântână / Decât la om fiară bătrână*. Lapona Enigel caută drumul

spre soare, ca şi eroina din *Luceafărul.* Rolul pajului Cătălin este luat de riga Crypto, care are aceeaşi valoare dată în esență de conceptul de *carpe diem.* Este o influență a lui Eminescu în gândirea poetică a lui Ion Barbu.

Primele patru catrene alcătuiesc un fel de protocol, un fel de introducere în textul propriu-zis, după modelul baladelor rostite de menestreli, trubaduri, scalzi, care cântau la ospețele castelanilor, a marilor feudali.

Balada este rostită de un menestrel la rugămintea unui nuntaş, la o nuntă simbolică a spiritului cu lumea – natura, a principiului masculin, poetul, cu principiul feminin – poezia. Numele de Crypto vine de la *cryptos* – ascuns, sugerând criptogamele vasculare, din care face parte ciuperca. Eroina are un nume simbolic, construit din rădăcina *enig,* de la enigmă şi *gel,* substanță organică amorfă, sugerând principiul feminin.

Principiul activ este spiritul, care organizează lumea, universul. Riga Crypto încearcă să joace acest rol, fiind definit prin metafora *mirele poienii*. El o îmbie în mod simbolic pe eroină să ia fragi, adică să guste bucuriile lumii senzoriale, concentrate în conceptul de *carpe diem*, sau duhul lumesc. Eroina refuză: *Eu mă duc să culeg / Fragii fragezi, mai la vale*. Ea nu vrea să-l culeagă pe Riga Crypto, ci îl îndeamnă să aştepte *să se coacă*. În spatele acestui dialog, se ascunde o opțiune fundamentală. Cei trei eroi simbolici – Crypto, Enigel, soarele, – ar reprezenta în gândirea indiană cele trei tendințe: *tamas, rajas, sattva*. Riga Crypto reprezintă teluricul şi-i cere laponei Enigel să renunțe la lumină, la conştiința pe care o reprezintă soarele: *Lasă-l, uită-l, Enigel, / În somn fraged şi răcoare*. Lapona Enigel caută lumina: *Din umbra deasă, desfăcută, / Mă-nchin la soarele-înțelept.*

Această incompatibilitate realizează separarea prin cunoaşterea discriminativă a eroilor. Lumea umbrei, căreia îi aparține şi eroina din *Luceafărul,* înseamnă lipsa conştiinței: *La umbră, numai carnea creşte / Şi somn e carnea, se dezumflă*. Lapona Enigel se fereşte de ea: *Eu de umbră mult mă tem.* Riga Crypto va fi silit de *soarele aprins inel* să caute această umbră: *De partea umbrei moi să treacă*. Lumea luminii are o acțiune distructivă pentru lumea umbrei: *Dar soarele aprins inel / Se oglindi adânc în el / De zece ori fără sfială / Se oglindi în pielea-i cheală / Şi sucul dulce înăcreşte / Ascunsa-i inimă plesneşte.*

Se sugerează, în mod simbolic, conştientizarea pe care lumea umbrei nu o poate suporta, fiindcă: *...sufletul nu e fântână / Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă / Pahar e gândul, cu otravă*.

Incompatibilitatea are o structură de gândire platoniciană tridimensională. Lumea ideală, a eidosurilor, arhetipală, este reprezentată prin simbolul arhetipal soarele; lumea senzorială, a creației este reprezentată de Enigel, iar Riga Crypto este o sugerare simbolică a lumii artei. Arta îl poate atrage pe om, cu proiecțiile ei, dar esența rămâne conştiința. Această căutare este rostită simbolic de lapona Enigel: *La lămpi de gheață, supt zăpezi, / Tot polul meu un vis visează. / Greu taler scump cu margini verzi. / De aur, visu-i cercetează.*

Aspirația laponei Enigel este mai puternică şi se transformă într-o opțiune fermă, spre deosebire de eroina din *Luceafărul.*

b) Sinteza estetică este bine exprimată în balada *Riga Crypto şi lapona Enigel.* În primele patru catrene preponderente sunt elementele romantice.

Menestrelul este un personaj romantic, dar şi baroc prin *pungi, panglici, beteli cu fundă*. Este sugerată o evaziune romantică, într-un timp al castelelor feudale, ca şi în *Luceafărul.* Apoi dialogul dintre o laponă şi o ciupercă este fantastic, excepțional şi, deci, romantic, ca şi intervenția soarelui.

Elementele de baroc sunt sugerate prin îmbrăcămintea menestrelului, prin conceptul de lume ca joc, pe care-l simțim în comportamentul eroilor, fiindcă fiecare are de realizat un rol. Crypto vrea să joace rolul de *mirele poienii*, dar este refuzat şi ajunge *nebunul*, personaj de factură barocă, făcând o parodie de nuntă cu măsălarița: *Cu măsălarița-mireasă, / Să-i ție de împărăteasă.*

Elementele clasice le găsim în caracterul general-uman al eroilor. Riga Crypto trăieşte drama fricii şi a neputinței, lapona Enigel – mila, hotărârea şi aspirația; soarele pare a juca rolul justiției imanente. Finalul este moralizator în sensul că fiecare trebuie să-şi cunoască destinul, lumea şi locul ce i se cuvine. Balada este *cântecul*, deci un simbol al armoniei.

Structura estetică fundamentală a textului este dată de faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de corespondență, că eroii sunt simbolici în împrejurări simbolice. Simbolurile au funcția de a sugera conştiința: *Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adânc în el; / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i cheală*. Avem o corespondență între planul vegetal (Crypto), uman (Enigel), cosmic (soarele) şi, în acelaşi timp, o cosmicizare a idilei prin intervenția soarelui.

Expresionismul propune ca tema, eroii, conflictul, subiectul să aibă o structură bazată pe conceptul de cunoaştere. El este implicat în opțiunea laponei Enigel pentru soare, lumină, cunoaştere apolinică, paradisiacă, cum i-ar spune Lucian Blaga. Riga Crypto îi propune cunoaşterea dionisiacă, luciferică, dacă am folosi termenul lui Blaga. Soarele, simbol al conştiinței universale, încearcă o ridicare a regelui Crypto la alt nivel de conştiință, dar: *Ascunsa-i inimă plesneşte*, fiindcă îi este greu *mult soare să îndure*.

Cei trei eroi au un evident caracter arhetipal. Soarele este structurat pe principiul *focul*, lapona Enigel – pe principiul *apa*: *Că sufletu-i fântână-n piept*, iar Riga Crypto – pe principiul pământul, fiindcă este *mirele poienii*. Între cei trei eroi există o adâncă incompatibilitate, izvorâtă din faptul că au niveluri diferite de conştiință, întrupări diferite, aparțin unor lumi disjuncte.

Stilul barbian se caracterizează prin concentrare, concizie, geometrizarea imaginarului, prin straturile simultane ale contextului simbolic, prin alegorii, metafore şi metonimii structurate pe conceptul de cunoaştere. Prin claritate, precizie şi acuratețe, stilul lui Ion Barbu este clasic. Prin versul liber, aliterații simboliste, asonanțe, muzicalitate, ritmuri interioare, laitmotive, preia experiența simbolistă. Stilul lui Ion Barbu este de o densitate neobişnuită, este expresiv, are multe sintagme unice, rime rare, are o mare capacitate de a utiliza poetic termenii ştiințifici abstracți ca: *nadir, grup, conjugă, patratul, dreapta, triunghi*, ceea ce îi dă un plus de originalitate.

4. *Ritmuri pentru nunțile necesare*

1. Balada *Ritmuri pentru nunțile necesare* este, de fapt, o meditație pe tema dobândirii conştiinței de sine, fiindcă penetrarea în interior presupune o inițiere

în parcurgerea unor etape şi este posibilă doar pentru cine posedă cele trei chei: iubirea, cunoaşterea şi voinţa.

Textul are, de fapt, patru părţi. În prima parte se enunţă ideea poetică: *Capăt al osiei lumii! / Ceas alb concis al minunii, / Sună-mi trei / Clare chei / Certe, sub lucid eter / Pentru cercuri de mister!* şi cele trei cicluri de iniţiere: *Roata Venerii / Inimii / Roata capului / Mercur / În topire în azur, / Roata Soarelui / Marelui.*

Cheia iubirii este înţeleasă elementar de poet prin prisma patimii: *Înspre tronul moalei Vineri / Brusc, ca toţi amanţii tineri, / Am vibrat / Înflăcărat* ca un joc erotic ale cărui reguli trebuiesc cunoscute: *Vaporoasă / Rituală / O frumoasă / Massă/ Scoală! / În brăţara ta fă-mi loc / Ca să joc, ca să joc, / Danţul buf / Cu reverenţe / Ori mecanice cadenţe*. Influenţat de modelele poeziei antice: Sapho, Pindar şi de practicile preoteselor zeiţei Astarteea, care constau în distrugerea patimii prin epuizarea fizică, poetul scrie: *Ah, ingrată / Energie degradată / Brută ce desfaci pripită / Grupul simplu din orbită / Veneră / Inimă / În undire minimă*. Ciclul erotic are patru etape consemnate lapidar: *Aphelic (a) / Perihelic (b) / Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio!),* adică apropierea, formarea cuplului şi apoi desfacerea lui.

Ciclul al doilea se desfăşoară pentru cel ce are cheia cunoaşterii, ca o trecere dincolo de bine şi de rău: *Paj al Venerii / Oral / Papagal! / În cristalul tău negat, / Spre acel fumegat / Fra Mercur / De pur augur, / Peste îngeri, şerpi şi rai / Sună vechi: / I-ro-la-hai*, ca o cunoaştere prin intelect, care însă se dovedeşte insuficientă pentru a dobândi conştiinţa de sine: *O, select / Intelect, / Nuntă n-am sărbătorit...*

Al treilea ciclu este dominat de mitul Soarelui, ca simbol al Spiritului Suprem, al Sinelui la care se ajunge după eliberarea lui de principiul feminin, simbolizat prin zeiţa Astarteea, a lunii: *Uite, ia a treia cheie, / Vâr-o-în broasca / Astartee!* El, Spiritul Universal, este stăpânul lunii: *Că intrăm / Să ospătăm / În cămara Soarelui / Marelui / Nun şi stea, / Abur verde să ne dea*, este generatorul vieţii eterne, al luminii cunoaşterii esenţiale, al nunţii, al unirii desăvârşite, pe care sinele individual trebuie s-o realizeze cu Sinele Universal: *Din căldări de mări lactee, / La surpări de curcubee, / – În Firida ce scântee / eteree.*

Valoarea expresionistă a textului este dată de faptul că tema, ideea, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere, simbolizat de Mercur, astru, dar şi zeu. Valoarea romantică este dată de structurarea fragmentului al doilea pe sensurile mitului Venerei, zeiţa dragostei, dar sugerând şi planeta Venus. Valoarea suprarealistă o găsim sugerată de mitul Soarelui, dar şi de astrul central al sistemului în care trăim, ca un drum în interiorul eului, care echivalează cu un drum cosmic spre cunoaşterea adevărului absolut, ca o integrare cosmică. Poezia este emanată, dictată din acest nucleu al eului poetic (Nadir latent!).

Limitele de gândire ale poetului, în planul înţelegerii, constau în faptul că el concepe iubirea ca afect, ca joc, ca instinct şi nu ca atribut al divinităţii; prin faptul că înţelege limitele raţiunii, ale intelectului prezentate de Immanuel Kant în *Critica raţiunii pure (Frate pur)*, dar nu poate depăşi împietrirea, cristalizarea, mortificarea, închistarea spiritului, care este prezentă în gândirea filosofică; prin faptul că nu înţelege că depăşirea limitelor umane nu o poate face singur, ci

prin intervenția directă, salvatoare, mântuitoare, a Harului, a Duhului Sfânt, care-l sfințeşte, îl desăvârşeşte, îl îndumnezeieşte pe om pe măsură ce se apropie de Dumnezeu.

De aceea acuzația adusă poetului, că ar fi un mistic, nu se susține, el rămâne, de fapt, un poet filosof de factură geometrică, tributar lui Platon şi Pitagora, aşa cum el însuşi se considera.

5. *Copacul*

1. Poezia *Copacul* este o *ars poetica* pentru perioada parnasiană a evoluției sale, care cuprinde poezii ca: *Elan*, *Lava*, *Munții*, *Banchizele*. De aici imaginile construite pe metonimii, pe care el le defineşte ca *placate*, prin care *copacul,* simbol central al eului poetic, îşi defineşte treptat valorile.

Dacă la Eminescu avem teiul şi salcâmul ca imagini simbolice ale poetului, la Alecsandri avem bradul ca şi la Bogdan Petriceicu Hasdeu, la Blaga avem gorunul, Ion Barbu nu întâmplător se defineşte printr-un simbol abstract, fiindcă ceea ce aduce nou poezia lui Ion Barbu este poetizarea termenului abstract, considerat până la el ca fiind antipoetic.

În textul Sfintei Evanghelii copacul, în analogie cu omul, este cel care arată calitățile omului după roadele lui. De aceea, deşi imaginile caută să se conformeze esteticii parnasiene în sensul obiectivării lirismului, avem o evidentă influență a expresionismului prin drumul spre interior, pe care îl sugerează prin faptul că totul este structurat pe conceptul de cunoaştere: *Hipnotizat de-adânca şi limpedea lumină / A bolților destinse deasupra lui, ar vrea / Să sfarăme zenitul şi-nnebunit să bea, / Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.*

Versurile sunt semnificative şi pentru conceptul de corespondență dintre microcosmos (eul politic – copacul) şi macrocosmos (universul) specific simbolismului, pe care Ion Barbu l-a cunoscut şi l-a studiat prin Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe. Acest *cer platonician* al poeziei pure, de esență simbolistă, îl găsim consemnat în versurile: *Nici vălurile nopții, nici umeda perdea / De nouri, nu-i goneşte imagine senină: / De-un strălucit albastru viziunea lui e plină / Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea...*

Dacă imaginile primelor două catrene sunt simboliste, cele din terțiene, prin problematica lor, înclină spre expresionism, spre cea de a doua etapă, fiindcă ea, cunoaşterea, *licoarea opalină*, sorbită în această etapă, aduce *un rod îmbelşugat: Dar, când augusta toamnă din nou îl înfăşoară/ În tonuri de crepuscul, când toamna prinde iară, / sub casca lui de frunze un rod îmbelşugat. / Atunci, intrând în simpla, obşteasca armonie, / Cu tot ce-l limitează şi-l leagă, împăcat, / În toamna lui copacul se-înclină către glie*. Asemeni unui copac plin de rod, în toamna vieții sale, omul, poetul îşi aduce roada sa, care-l caracterizează şi arată valoarea lui, sensul vieții sale. Este o meditație pe tema *fortuna labilis,* dar în acelaşi timp o meditație pe tema poetul şi poezia, care va continua prin poeziile: *Panteism. Când va veni declinul*, *Pentru Marile Eleusinii*, unde sensul expresionist al evoluției programului său estetic este mai evident.

Ion Barbu – universul poetic

1. Etapele formării universului poetic

a) Parnasiană – imagine placată, obiectivarea lirismului:
Elan, Banchizele, Lava, Munții, Copacul.

b) Expresionistă – drumul spre interior, eroi-arhetip, sinteză estetică:
Panteism, Când va veni declinul, Pentru Marile Eleusinii.

c) Balcanică – spiritul elen în haină turcă, specificul național balcanic:
Selim, Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Domnişoara Hus.

d) Geometrică – cristalizarea imaginarului până la geometrizare, universul – o proiecție a eului poetic, timbrul unic abstract, prezența simbolurilor geometrice:
Din ceas, dedus..., Timbru, Grup, Poartă, Dioptrie, Încheiere.

2. Coordonata imaginarului

a) Structura *mandala* a imaginarului barbian – *Oul dogmatic*, *Grup.*

b) Metamorfoza imaginarului – *Din ceas, dedus...*, *Increat*.

c) Poetul – imagine a conştiinței universului – *Din ceas, dedus...*, *Timbru.*

d) Modelul platonician al lumii – *Din ceas, dedus...*, *Timbru.*

e) Simbolurile conceptului de lume moluscă: meduzele, scoicile, melcul – Poartă.

f) Simbolurile conceptului de armonie şi echilibru: cântecul, harfa, clopotele – *Din ceas, dedus*...

g) Simbolurile de factură mitică: Soarele, Mercur, Vineri, Eva, Adam – *Izbăvită ardere.*

h) Imaginarul balcanic: Isarlâk, Selim, Nastratin Hogea, raia, candel, paşă, simigii, Domnişoara Hus – *Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk*, *Domnişoara Hus*.

i) Imaginarul geometric: *punctul (Nadir latent)*, *triunghiul (ochi în virgin triunghi)*, *dreapta (Vis al Dreptei Simple)*, *heptagonul (Eptagon cu vârfuri)*, *pătratul (patratul zilei)*, *cubul (stângi cuburi)*, *prisma (orga prismei)*

j) Simboluri arhetipale: Riga Crypto, Enigel, Poetul, Soarele, Unul, Oul, roata, păunul – *Riga Crypto şi lapona Enigel, Păunul, Oul dogmatic*.

3. Modelul noetic barbian

a) Nucleul legilor:

- legea armoniei şi echilibrului: *cântec istoveşte, harfe resfirate – Din ceas, dedus*..., *Timbru*;

- legea sublimării: *tăind pe înecarea cirezilor agreste*;
- legea conexiunii: *Poetul ridică însumarea, ascuns, cum numai marea*;
- legea emergenței: *cântec istoveşte*;
- legea discriminării: *harfe resfirate*;
- legea înțelegerii: *În grupurile apei, un joc secund, mai pur*.

b) Sistemul principiilor:

- kantiene:
  spațiul: *adâncul acestor calme creste*;
  timpul: *Din ceas, dedus...*
- primordiale:
  apa *Din ceas, dedus... grupurile apei*.
  focul: *oglinda*, *soarele aprins inel*.
  pământul: *creste*.
  aerul: *zbor invers*.
  eterul: *mântuit azur*.
- creative:
  masculin: *coasta bărbătească*.
  feminin: *al Evei trunchi de fum*.
- platoniciene:
  Din ceas, dedus..., *Lemn Sfânt*;
  Unul: *Nadir latent, În văile Ierusalimului la Unul*;
  Totul: *harfe resfirate, clăile de fire stângi*;
  Frumosul: *mai pur*;
  Adevărul: *mântuit azur.*

c) Concepte: *Din ceas, dedus*...

- *mimesis – Joc secund*;
- *catharsis – mântuit azur*;
- poezia pură – *un joc secund, mai pur*;
- corespondență – *ascuns cum numai marea, poetul ridică însumarea*;
- *fortuna labilis – Încheiere*;
- *pantha rhei – Din ceas, dedus...* ;
- lume moluscă – meduzele, melcul, hidra, scoicile;
- specific național – *Isarlâk, Nastratin Hogea, Selim*;
- lumea ca univers mitic – *coasta bărbătească, al Evei trunchi de fum – Timbru*.

Tudor Arghezi

1. Viața şi activitatea literară

a) Ion N. Theodorescu s-a născut la 23 mai 1880 la Bucureşti. Face liceul „Cantemir Vodă” din Bucureşti, fiind coleg cu N.D. Cocea şi Grigore Pişculescu (Gala Galaction). Debutează la *Liga ortodoxă* a lui Alexandru Macedonski. A fost laborant la fabrica de zahăr din Chitila, monah la Cernica în 1899, ierodiacon la Mitropolia Ungro-Vlahiei. Cade în cursa evreicei Constanța Zisu, iese din monahism, pleacă la Freibourg pentru studii. Fiindcă Constanța Zisu please la Paris să-l nască pe Eliazar, părăseşte studiile şi mănăstirea catolică, unde voiau să-l convertească la catolicism, şi practică diferite slujbe în Elveția şi Franța spre a-şi câştiga existența. Se întoarce în țară în 1910. Împreună cu Gala Galaction scoate, în 1915, revista *Cronica*. Se căsătoreşte în 1916 cu Paraschiva Burda şi are doi copii pe Baruțu şi Mitzura. În timpul războiului colaborează la ziare filo-germane şi după război va sta doi ani la închisoarea Văcăreşti. Este scos de acolo de Nicolae Iorga. Primeşte un loc de casă la Mărțişor lângă Bucureşti şi vinde zarzavaturi în piața Obor. În 1943 publică pamfletul „Baroane” împotriva lui von Kilinger ambasadorul german. Este închis în lagărul de la Târgu Jiu cu Gheorghe Gheorghiu-Dej şi alți comunişti. După război, în 1944, primeşte Premiul național de poezie. Este atacat de evreul Sorin Toma, fiul lui Alexandru Toma, cu pamfletul „Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei”. După moartea lui Stalin, Ghe. Ghe.-Dej îl reabilitează şi va fi din 1955 membru al Academiei Române şi deputat în Marea Adunare Națională. Va fi Laureat al Premiului de Stat (1957), Erou al Muncii Socialiste (1960) şi primeşte decorația Steaua României (1960), iar în 1965 premiul Herder. Moare în 1967 şi este înmormântat la Mărțişor.

b) Activitatea literară cuprinde versuri, proză, traduceri, articole, teatru, eseuri.

Versuri: *Agate negre* (1904), *Cuvinte potrivite* (1928), *Flori de mucigai* (1931), *Versuri* (1936), *Cuvinte potrivite şi încrucişate* (1933), *Cărticică de seară* (1935), *Hora* (1939), *Una sută una poeme* (1947), *1907 – peizaje* (1955), *Cântare omului* (1956), *Stihuri pestrițe* (1957), *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Cadențe* (1964), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966), *Litanii* (1968), *Poeme noi* (1972).

În ediția scoasă de autor *Versuri* (2 volume) în 1966 avem şi ciclurile: *Letopiseți, Spital, Carnet, Buruieni, Cântece cu gura închisă, Inscripții, Stihuri, Dalila, Focul şi lumina, Hamlet, Fabule, Copilărie, Adenda, Prisaca, Adam şi Eva,* precum şi o serie de prelucrări după alți autori, ca: François Villon, François Rabelais, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, La Fontaine, Theophrast, I. A. Krîlov.

Teatru: *Seringa* (1943).

Romane: *Ochii Maicii Domnului* (1934), *Cimitirul Buna Vestire* (1936), *Lina* (1942).

Povestiri: Povestirile boabei şi-a fărâmei (1937), *Icoane de lemn* (1924), *Poarta neagră* (1930), *Cartea cu jucării* (1931), *Ce-ai cu mine vântule?* (1937).

Tablete: *Tablete din Țara de Kuty* (1933), *Tablete de cronicar* (1960).

Diverse: *Imagini din trecut* (1956), *Lume veche lume nouă* (1958), *Răzlețe* (1967), *Cu bastonul prin Bucureşti* (1962), *Crengi* (1972), *Călătorie în vis* (1973).

c) Prin cultivarea unui lexic antipoetic Tudor Arghezi se afirmă ca o personalitate creativă de nivel expresiv. Prin cantitatea şi varietatea creației, prin prelucrarea unor scriitori străini îşi arată nivelul productiv. Prin încercarea de a crea specii noi ca: tablete, creion, biletul, inscripții, atinge nivelul inventiv.

Nivelele inovativ şi emergent de gândire creativă nu le-a putut atinge pentru că a fost un autodidact. I-au lipsit formația filosofică, filologică, teologică, estetică şi stilistică. De aceea nu poate fi comparat cu Eminescu, Blaga, Barbu care ne reprezintă în aria literaturii universale şi nici cu scriitorii Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran şi alții recunoscuți în literaturile altor țări. De aceea critica adusă de Ion Barbu i-a lipsit de replică pe arghezofili. Timpul este un critic obiectiv, intransingent şi reține doar personalitățile de nivel emergent. De aceea pentru generațiile următoare vor intra în uitare: Alexandru Philippide, Geo Bogza, Geo Dumitrescu, Mihai Beniuc, Emil Botta, Maria Banuş şi alții.

2. *Testament*

a) *Testament* este o *ars poetica,* fiindcă în ea sunt concentrate principalele idei estetice, mesajul, conceptele de poet şi poezie.

Titlul vrea să sugereze mesajul, tradiția, moştenirea spirituală, pe care o generație o lasă altei generații. Literar, această idee a fost pusă în circulație de Ienăchiță Văcărescu şi exprimă sentimentul patriotic al unei generații. Această tradiție de literatură encomiastică era reprezentată, în Muntenia, de scriitori ca: Dimitrie Bolintineanu *(Muma lui Ştefan cel Mare),* Nicolae Bălcescu *(Istoria românilor sub Mihai-voievod Viteazul),* Grigore Alexandrescu *(Umbra lui Mircea. La Cozia).* Acest filon encomiastic al literaturii de specific național va fi continuat de Tudor Arghezi în: *Prințul, Vodă Țepeş, Iosif al Ungro-Vlahiei, Mănăstire, Psalmi.*

Preluând sensul didactic al literaturii pe linia lui Neagoe Basarab, care, în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* dădea fiului său regulile de comportament ale unui principe, Tudor Arghezi vrea să facă acelaşi lucru şi de aici sensul versului: *Cartea mea-i, fiule, o treaptă*. Cum sensul fundamental

al literaturii este să construiască modele şi să ofere aceste modele spirituale, prototipuri umane, Arghezi oferă, în *Cântare omului,* o imagine a prototipului *homo faber,* în *Născocitorul* şi *homo sapiens,* în *Cel ce gândeşte singur.* Acest sens al căutărilor sale îl găsim în versurile: *Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră*, adică substituție realizată de umanism, omul ca centru al universului în locul lui Dumnezeu. El împleteşte astfel problema prototipului uman cu mitul morții, cu ritualul de incinerare, pe care-l practicau arienii şi uneori romanii, spre a sugera unele elemente ale specificului național, dar şi împietrirea sa lăuntrică.

b) Tema poetul şi poezia este dezvoltată de Tudor Arghezi printr-o continuă căutare a unei definiții poetice a conceptelor de poet şi poezie.

Poetul este un căutător, un deschizător de drumuri, un lampadofor, iar poezia este o cale, un drum, o treaptă: *Prin râpi şi gropi adânci, / Suite de bătrânii mei pe brânci*.

Poetul este o abstracție care prinde viață, poezia este viața care se abstractizează, devenind ideal național: *Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră.*

Poetul este un militant al ideii, un ideolog, poezia este o armă ideologică: *Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un țap înjunghiat.*

Poetul este o conştiință socială, poezia are un mesaj social-uman: *Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite.*

Poetul este un romantic, iar poezia are un mesaj romantic, nonconformist: *Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseți şi prețuri noi*, deci o estetică a urâtului, pe care au adus-o romanticii prin Victor Hugo.

Poetul este un centru al universului, poezia este o sinteză între conținut şi formă: *Slova de foc şi slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită*.

Poetul are un rol mesianic, iar poezia este o restaurare a omului şi a universului: *Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane. / Făcui din zdrențe muguri şi coroane.*

Poetul este un depozitar al datinii, iar poezia – un testament spiritual al unui popor: *Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte*.

Poetul este un tribun al poporului, poezia este mesajul său: *Durerea noastră surdă şi amară / O grămădii pe-o singură vioară.*

Poetul este o conştiință a epocii, poezia – o emanație a conflictului dintre poet şi conştiința socială: *Întinsă leneşă pe canapea / Domnița suferă în cartea mea*.

c) Programul estetic al lui Tudor Arghezi este alcătuit din elemente realiste, romantice, simboliste şi expresioniste.

Elementele realiste constau în prezența unor eroi tipici în împrejurări tipice. Astfel, tipul **stăpânul,** sugerat prin versul: *Stăpânul, ca un țap înjunghiat* este dezvoltat în ciclul *1907 – peizaje,* sub forma personajului Coconu Alecu, arivist brutal: *Pe-Alecu Iliescu partidul liberal / L-a pus pe Olt mai mare şi, uns pe cinci județe,* sau prin personajul din poezia cu acelaşi titlu, *Duduia*. Conflictul social, sugerat prin versul: *Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte,* este apoi motiv pentru tot ciclul *1907 – peizaje,* dar şi în *Flori de mucigai.* Aderența la realism a lui

Tudor Arghezi este exprimată deplin prin translația de la o concepție vag religioasă despre lume din *Psalmi, Duhovnicească,* la o concepție materialist dialectică în *Cântare omului,* unde nu Dumnezeu, ci omul devine centru al universului, aşa cum o prefigurează în Testament.

Elementele romantice le găsim în refugiul, evaziunea în trecutul istoric sugerate prin cuvântul *hrisov*, prin evaziunea în natură sugerată prin expresii ca: *Ieşită la lumină din pădure*, apoi prin prezența structurilor afective: *Durerea noastră surdă şi amară, rodul durerii, zace mânia*; prin folosirea contrastului ca procedeu romantic: *Slova de foc şi slova făurită*; prin atitudinea contestatară şi nonconformistă: *Pe care ascultând-o a jucat / Stăpânul, ca un țap înjunghiat*; prin estetica urâtului: *Din bube, mucegaiuri şi noroi.*

Elementele clasice sunt sugerate prin caracterul moralizator: *piscul datoriei tale*, prin caracterul didactic: *Cartea mea-i, fiule, o treaptă*, prin simbolurile muzicale, care conțin armonia şi echilibrul: *O grămădii pe-o singură vioară*.

Elementele simboliste se fac simțite printr-o prezență a conceptului de corespondență dintre microcosmos şi macrocosmos: *Robul a scris-o, Domnul o citeşte*; prin utilizarea simbolurilor sugestive: *Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră*; prin cosmicizarea sugerată: *Şi dând în vârf, ca un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi.*

Elementele expresioniste constau în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere un proces de cunoaştere: *Făr-a cunoaşte..., Cartea mea-i, fiule, o treaptă, Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte*; precum şi în căutarea unor valori de arhetip: *Robul a scris-o, Domnul o citeşte, Domnița suferă în cartea mea"*.

Unitatea acestor elemente este dată de dorința lui Tudor Arghezi de a implica poetul şi poezia într-un proces de restaurare a omului şi a universului degradat, ceea ce constituie influența gândirii dogmatice ortodoxe asupra creației sale. El caută să descopere valoarea în faptul, obiectul, omul degradat, blamat, comun. De aici cultivarea urâtului şi grotescului, pe care le preia de la Victor Hugo şi Baudelaire.

d) Temele şi motivele universului arghezian sunt sugerate prin expresii caracteristice pentru stilul lui Tudor Arghezi.

Motivul **mitic** din expresia *Dumnezeu de piatră* devine temă în *Psalm: Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger*; în *Belşug: Căci Dumnezeu, păşind apropiat*; *Între două nopți: şi-n pisc plângea Iisus* şi primeşte mereu alte valori.

Motivul **statuia** din expresia *Dumnezeu de piatră* îl regăsim în *Înviere: Tiparele statuii s-au pierdut*, în *Arheologie: În care dorm statui lângă statui*, în *Belşug*: *Par, el de bronz şi vitele-i de piatră*, fiindcă statuia reflectă împietrirea eului arghezian.

Motivul **oseminte** din *osemintele vărsate-n mine*, cu sens de cruce a neamului purtată de poet, devine: *cenuşa morților din vatră* cu sens de idealuri naționale; apoi *În sufletul, bolnav de oseminte* din *Întoarcere în țărână* are sens de datini, tradiții, iar în *Dor dur* avem: *Fiecare os mă doare,* adică esența ființei.

Motivul **timpul,** afirmat în versul: *Şi frământate mii de săptămâni* este dezvoltat permanent în forme variate: *La nesfârşit, ca dintr-un vârf de caier* ca în *Belşug* sau *Viața veciei* ca în *Heruvim bolnav.*

Motivul **prototipul uman** este expus sub forma unei căutări în: *Prințul, Portret, Belşug, Vodă Țepeş,* pentru ca să părăsească apoi această căutare în trecut şi să vină în viața socială, unde găseşte eroi ca Pătru al Catrincii din *1907 – peizaje,* sau să se transforme în voci ideologice ca în scenariile *Dalila, Focul şi lumina.*

În *Testament* sunt prezente câteva prototipuri: Părintele (poetul), Fiul (cititorul), Străbunul, Dumnezeu, Stăpânul, Domnița, realizați printr-o tipizare simbolică. Mai apoi vom găsi prototipul *homo faber* în *Născocitorul* şi *homo sapiens* în *Cel ce gândeşte singur.* Motivul *homo sapiens* este punctul de generare al motivelor: steaua (*La stele*), fecioara (*Mitzura*), durerea *(durerea noastră)*, vioara *(pe-o singură vioară)*, pasărea, cheia.

Motivul **fecioara** nu apare ca la Ştefan Petică *(Fecioara în alb)* sau ca la Dimitrie Anghel doar sugerată *(O mână albă de fantasmă),* ci printr-o tipizare simbolică de la *Cântec de adormit Mitzura* până la *Dalila.* În *Testament* devine: *Domnița suferă în cartea mea.*

Motivul **pomului** asociază corespondența: *Copacu-ntreg tresare şi se-ndoaie / Cu toate rădăcinile deodată* ca în *Pia.* În *Testament,* motivul îl găsim în versurile: *E-ndreptățirea ramurei obscure / Ieşită la lumină din pădure*. În *Niciodată toamna...* devine un element de peisaj: *Norilor copacii le urzesc brocarte,* iar în *Descântec* are o proiecție cosmică: *Şi muguri şi ciorchini de stele*.

Motivul **steaua** sugerează destinul, aspirația, cosmicizarea, corespondența: *Ştiu că steaua noastră, ageră-n Tărie, / Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor*. Steaua se împleteşte cu alte simboluri, creând un context: *Nalt candelabru, strajă la hotare / Stele vin şi se aprind pe rând / În ramurile-ntinse pe altare*, ca în *Psalm,* iar în *Heruvim bolnav* motivul îşi pierde puterea: *Stelele lui nu şi le mai trimite / Ca nişte steaguri sfinte zugrăvite.*

Motivul **durerii** este cel mai important motiv liric al lui Arghezi. De aceea este singurul sentiment prezent în *Testament: Durerea noastră surdă şi amară, Rodul durerii de vecii întregi*. El este o esență a lumii ca în poezia *Dor dur: Lumea plânge de necazuri*, este forma care exprimă iubirea: *Ce sufăr mi se pare că-ți este de durere,* este esența vieții şi de aceea se sfârşeşte odată cu ea ca în poezia *Poartă cernită: Trupul ei văduv de durere*, sau în *Doliu: Gândirea mi se pierde-n fum*. Esența acestui sentiment, fiind adâncă şi subtilă, nu poate fi exprimată, ci sugerată sau transmisă indirect prin vioară: *Durerea noastră surdă şi amară / O grămădii pe-o singură vioară*. Este modul arghezian de a medita pe motivul *fortuna labilis*, fiindcă *Orişicum lăuta ştie să grăiască, / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde* ca în *Psalmi.*

e) Stilul arghezian este prefigurat în trăsăturile lui esențiale în *Testament.* Textul arghezian este construit secvențial ca o expresie a ideii lui Alexandru Macedonski din *Logica poeziei,* unde el afirmă că poezia este ilogică. De aceea versurile lui Arghezi nu au o convergență logică, ci sunt o însumare de motive,

care au o interferență a lor prin motivul durerii, prin cultivarea esteticii urâtului şi grotescului preluată de la Baudelaire.

Simbolurile argheziene creează un context pe baza esteticii urâtului: *Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseți şi prețuri noi* sau *Făcui din zdrențe muguri şi coroane*. Alteori, simbolurile au o altă convergență contextuală mitică: *Am luat cenuşa morților din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră.*

Modelul metaforic arghezian este expresiv şi nonconformist: *ciorchin de negi*, *țap înjunghiat, Slova de foc şi slova făurită*. El se împleteşte cu simbolurile şi metonimiile spre a crea o imagine sugestivă: *E pardosită lumea cu lumină, / Ca o biserică de fum şi de răşină (Vânt de toamnă).* În *Muntele Măslinilor,* metaforele alcătuiesc un laitmotiv al transfigurării muntelui: *visul de azur, sălaş de sori, spițele de aur, bici de lanțuri, cădelnițí de izvoare, Împresuratule de astre!, altar de şoimi*, spre a sugera o metamorfoză a muntelui în măslin, adică a sufletului împietrit, al eului poetic devenit statuie, într-un pom roditor.

Epitetul arghezian se caracterizează prin vigoare: *țap înjunghiat*; prin cromatică: *plopi cărămizii*; prin contrast: *veseli asasini*; prin capacitatea de a sugera: *întinsă leneşă pe canapea.*

Vocile ideologice, jocul cu limbajele, plurilingvismul, ca procedee definitorii ale textului în proză, se împletesc cu cele poetice, situând stilul arghezian undeva la punctul de interferență dintre stilul poetic şi stilul în proză. Este un mod arghezian de a căuta originalitatea expresiei, cultivând ambiguitatea.

Renunțarea la ritm, rimă şi regulile de versificație clasice îi dă textului arghezian aspectul elaborat cu migală de artizan, textul nu are acea muzicalitate, acel ritm, acea fluență a ideii poetice, cu care ne-am obişnuit de la Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Vasile Alecsandri. Textul arghezian are un aspect de proză versificată, de meşteşug. De aici atacul lui Ion Barbu, care, în articolul *Poetica D-lui Arghezi,* îl defineşte drept un prozator care se exprimă în versuri.

3. *Psalm*

a) Tudor Arghezi îl continuă pe Alexandru Macedonski, al cărui ucenic a fost, scriind psalmi, însă drama interioară a eului arghezian este împietrirea. Intrat în monahism şi depunând voturile de sărăcie, curăție şi ascultare, el le calcă, părăseşte viața monahală, pleacă în Elveția, revine şi se căsătoreşte, îşi cumpără un teren la Mărțişor, se angajează în viața politică.

De aici pierderea curajului de a se mai ruga: *Ruga mea e fără cuvinte / Şi cântul, Doamne, mi-e fără glas*. El capătă conştiința nimicniciei: *Din vecinicia Ta nu sunt măcar un ceas,* dar o gândeşte teosofic.

Adorația mistică, extazul, atingerea sacrului, prezente în poezia lui Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Vasile Militaru, sunt înlocuite la Tudor Arghezi de o prăbuşire în teluric, în patimi: *Iar când plecam călare, cu trofee, / Furasem şi câte-o femee*. Este uşor de făcut o asociere la Cozma Răcoare a lui Sadoveanu, şi nu la călugărul Gherman de la Durău din *Hanu Ancuței* sau la Chesarion Breb din *Creanga de aur.* Patimile pun

stăpânire pe eul poetului şi el le mărturiseşte: *Ispitele uşoare şi blajine / N-au fost şi nu sunt pentru mine*. Duhul rău pune asupra gândirii lui o amprentă, pe care el o constată, dar nu o poate elimina: *În blidul meu, ca şi în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit şi tare*. El trăieşte nu ascultarea şi smerenia blândă monahală, ci răzvrătirea, ca semn al duhului satanic: *Unde-i tăcere scutur cătuşa, / Dobor cu lanțurile uşa.*

Psalmul, care începe cu versul: *Pentru că n-a putut să Te-nțeleagă*, arată o cădere mai adâncă în puterea duhului satanic, ajungând la o blasfemie, acuzându-L pe Dumnezeu de căderea lui: *Gura Ta sfântă, toți Părinții ştiu, / Nu s-a deschis decât ca să ne-njure*. Dumnezeu este atât de bun, încât nu numai că nu înjură, dar îi iartă pe păcătoşii care se pocăiesc. Pe cei trufaşi îi judecă după cuvintele lor: *După cuvintele tale te voi judeca*. În locul dragostei față de Dumnezeu, în locul smereniei, care ar trebui să însoțească sentimentul de evlavie, găsim la Arghezi îndoiala, hula, blasfemia, răzvrătirea: *Eşti ca un gând, şi eşti şi nici nu eşti, / Între putință şi-ntre amintire*. În mult discutatul *Psalmul de taină* nu numai că nu avem o laudă a lui Dumnezeu, un imn, cum trebuie să fie un psalm, dar avem o ură aşa de demonică, încât nu numai că nu-şi iartă iubita pentru greşelile ei nici după moarte, dar o şi blestemă: *Ca să auzi, o! neuitată /, neiertătorul meu blestem*. Ura satanică a dezlocuit iubirea creştină.

b) Îndoiala, care este în esență demonică, înlocuieşte, după călcarea jurămintelor monahale, credința şi dragostea față de Dumnezeu. În cazul lui Ion Theodorescu, devenit ierodiaconul Iosif, avem o încălcare a canoanelor, care specifică răspicat că toți cei ce au depus votul monahal, trebuie să fie aduşi în mănăstire. El nu mai avea dreptul la căsătorie. Lipsa credinței este arătată poetic în versuri ca: *Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi îngheț o boabă de mărgea.*

Căderea din credință duce la tonul ironic, cu care îşi bate joc de cele sfinte: *Pavel din Tars e-acum zaraf sărac / Şi Chrisostom băiat de prăvălie, / Iar Sfântul Duh, închis în colivie, / Făcutu-s-a pui mic de pitpalac*, ca în poezia *Evoluții.* Este o moarte lăuntrică, spirituală, pe care el o comunică clar: *Şi cântă moartea-n trâmbițele mele*.

Îndoiala face ca rugăciunea să-i fie fără valoare: *Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune*, fiindcă el ar dori ca Dumnezeu să fie vizibil, să-L poată cunoaşte: *Te caut mut, Te-nchipui, Te gândesc*. El crede că Dumnezeu este încorporat în creația sa, ca panteiştii: *În care-anume floare şi tulpină / Dospeşte sucul fructului Său cald?*.

Îndoiala ar fi risipită, dacă, asemeni apostolului Toma, poetul ar putea pipăi rănile lui Dumnezeu Fiul: *Vreau să Te pipăi şi să urlu:* «*Este!*» sau dacă ar trimite un înger ca semn: *Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger.* De aceea Arghezi scrie pseudopsalmi.

Răzvrătirea, ca mod al duhului demonic, este deplin exprimată în versurile: *Cercasem eu, cu arcul meu, / Să Te răstorn pe Tine, Dumnezeu!*. În acelaşi timp, motivul călcării poruncilor lui Dumnezeu este şi el prezent în versurile: *Dar eu râvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvântul, zicând că nu se*

poate, fiindcă porunca a zecea din Decalog spune să nu doreşti şi să nu iei nimic ce nu-i al tău.

Dragostea faţă de Dumnezeu, faţă de aproapele, mila, iertarea, pocăinţa, adoraţia mistică nu numai că nu sunt prezente în *Psalmii* lui Arghezi, dar sunt înlocuite cu elemente opuse, demonice. De aceea nu putem avea decât imaginea unui poet damnat ca Baudelaire, pe care l-a imitat, şi a unui rătăcit, care Satanei versuri i-a închinat.

Poezia *Incertitudine,* care încheie volumul *Cuvinte potrivite,* face ca motivul îndoielii să poată fi considerat tema întregului volum. Ea va deveni o concepţie materialistă, darwinistă, deplin exprimată în volumul *Cântare omului,* cu care spera să ia premiul Nobel. Îndoiala este semnul duhului rău.

4. *Psalmul de taină*

Psalmul de taină nu este un psalm, adică un imn de laudă, de iubire a lui Dumnezeu, rostit în taină de cel ce şi-a închinat viaţa lui Dumnezeu, aşa cum a făcut ierodiaconul Iosif. Nu este nici o idilă, aşa cum ne-am fi aşteptat: *O, tu aceea de-altădată, / ce te-ai pierdut din drumul lumii! / Care mi-ai pus pe suflet fruntea / şi-ai luat într-însul locul mumii, / Femeie răspândită-n mine / ca o mireasmă-ntr-o pădure, / Scrisă-n visare ca o slovă, / înfiptă-n trunchiul meu: săcure. / Tu ce mi-ai prins de cântec viaţa / cu braţe strânse de grumaji / Şi m-ai pornit ca să mi-o caut / la tine-n palme şi-n obraji.*

Iubirea este pentru Tudor Arghezi o mistificare, pe care el însuşi o face în mintea lui, idealizând femeia prin metafore şi simboluri: *Pe care te-am purtat brăţară /la mâna casnică-a gândirii./ Cu care-am năzuit alături /să leagăn pruncul omenirii./ Pur trandafir, bătut în cuie /de diamant, pe crucea mea/ Şi care-n fiece mişcare /pierzi cu-o petală câte-o stea./ Cămin al dorurilor mele, / fântâna setii-nvierşunate./ Pământ făgăduit de ceruri /cu turme, umbră şi bucate.*

Poetul confundă iubirea cu ispita, care-i schimbă destinul din ierodiaconul Iosif în apostatul Ion Teodorescu şi apoi în damnatul Tudor Arghezi: *Tu care mi-ai schimbat cărarea / şi mi-ai făcut-o val de mare, / De-mi duce bolta-nsingurată dintr-o vâltoare-ntr-o vâltoare / Şi ţărmii-mi cresc în jur cât noaptea, / pe cât talazul mi se-ntinde, / Şi ai lăsat să rătăcească / undele mele suferinde.*

Această ispită, această mincinoasă iubire e probabil a Constanţei Zisu, care l-a scos, din condiţia de ierodiacon şi secretar la Mitropolia Ungro-Vlahiei, a fost pierdută în neagra veşnicie: *Tu te-ai pierdut din drumul lumii / ca o săgeată fără ţintă / Şi frumuseţea ta făcută / pare-a fi fost ca să mă mintă. / Dar fiindcă n-ai putut răpune destinul ce-ţi pândi făptura / Şi n-ai ştiut a-i scoate-n cale / şi-a-l prăvăli de moarte, ura; / Ridică-ţi din pământ urechea, la ora nopţii, când te chem, / Ca să auzi, o! neuitată, neiertătorul meu blestem*. Un ierodiacon nu rosteşte blesteme, nu închină versuri la desfrânate, ci sensul psalmului trebuie să fie o profundă trăire a iubirii lui Dumnezeu.

Blestemul din final dublează păcatul lui Ion Teodorescu, fiindcă în loc să se smerească, să-şi recunoască greşeala şi neputinţa, dă vina pe femeie. Cel ce blestemă pe sine se blestemă, fiindcă ceea ce faci pentru Dumnezeu, pentru

semenii tăi, pentru lumea din jur, ca legea reacției să acționeze în binele tău, trebuie să faci numai bine, căci, făcând răul, el se întoarce asupra ta. De aceea blestemul este inutil, o ură fără sens, stupidă. Ierodiaconul Iosif trebuia nu numai s-o ierte, nu numai să-şi plângă într-o chilie păcatul până la moarte, ci trebuia să se roage pentru ea, fiindcă în creştinism rugăciunea pentru duşmani este decisivă.

Poezia, care urmează după *Psalmul de taină,* îndreptăţeşte toate afirmațiile noastre, fiindcă în textul *Triumful* avem acelaşi *frottage* de imagini, care consemnează distrugerea universului interior al poetului, fiindcă în estetica suprarealistă literatura implică sufletul. De aceea în el iau naştere *două puteri adânci de ură*, care fac din Ion Teodorescu poetul Tudor Arghezi *(tu eşti asasinul / Viteazului din munte, întins, învins şi mort.),* care l-a ucis pe ierodiaconul Iosif.

5. *De-abia plecaseşi*

De-abia plecaseşi nu este o idilă, adică o poezie care să aibă tema, eroii, mesajul structurate pe sentimentul de iubire. Acesta ne apare înlocuit, ca şi sentimentul de iubire față de Dumnezeu, de îndoială.

Este o analogie fundamentală, fiindcă iubirea cea lumească sublimată poate genera iubirea cea eternă față de Dumnezeu, aşa cum o defineşte Sfântul apostol Pavel în *Epistola I,* către corinteni: *Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare*, *dragostea nu pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeşte. Dragostea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândeşte răul, nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Dragostea nu cade niciodată.*

Călcând cele trei jurăminte, al castității, al sărăciei şi al ascultării, ierodiaconul Iosif nu se mulțumeşte să rămână Ion Teodorescu, ci aşa cum înlocuieşte curăția cu femeile, sărăcia cu averea, ascultarea cu răzvrătirea, tot aşa împietreşte lăuntric Tudor Arghezi, ca femeia lui Lot din Biblie.

Sufletul lui Ion Teodorescu ratează drumul către cer al monahului Iosif şi de aceea trăieşte sub numele de Tudor Arghezi, într-un univers de bube, mucegaiuri, noroi, fiindcă ierodiaconul Iosif, care trebuia să fie un înger, a devenit un *heruvim bolnav* şi apoi un apostat.

De aceea îi este imposibil să trăiască iubirea şi viața de om. Ion Teodorescu, căzut din ierodiaconul Iosif, o îndeamnă pe cea, care-l ispitise şi-l îndepărtase de Dumnezeu, să plece: *Te-am rugat să pleci*. Totuşi, ispita rămâne în sufletul său: *Te urmăream de-a lungul molatecei poteci*. Ion Teodorescu ar fi putut avea reacția de a-i face semn să se întoarcă: *Ți-aş fi făcut un semn după plecare.* Îndoiala şi nehotărârea din viața religioasă se transferă şi-n viața laică: *Voiam să pleci, voiam şi să rămâi*. Tudor Arghezi ar fi dorit ca idila să nu se sfârşească, aşa cum a trăit-o Ion Teodorescu, dar ierodiaconul Iosif îi cere despărțirea: *Ai ascultat de gândul cel dintâi*. Cel de-al doilea gând nemărturisit, fără glas, care i-ar fi spus să rămână, este de fapt, cel adevărat: *Nu te oprise gândul fără glas*. Acest glas interior pune întrebarea: *De ce-ai plecat?,* iar răspunsul este dat de glasul exterior: *De ce-ai mai fi rămas?*

Iubirea nu admite îndoieli, şovăiri, alunecări, umbre, ceață, neguri, trădări, împietriri. Ea este o magmă incandescentă în stare să topească totul, fiindcă e lumină, căldură, dăruire, sacrificiu.

Tudor Arghezi a uitat definiția dragostei, pe care ar fi trebuit s-o ştie ierodiaconul Iosif şi s-o aplice. Dragostea este binevoitoare şi nu caută ale sale, ea rabdă, nu se trufeşte. Tudor Arghezi ar fi putut să câştige dragostea iubitei şi sufletul ei pentru Dumnezeu. El însă nu are de dăruit nimic, fiindcă sufletul său este devastat de îndoială, de egoism, de ipocrizie. Iubita pleacă fără să întoarcă capul, fiindcă nu regretă despărțirea. Un ipocrit nu poate fi iubit. (Vezi Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*.)

6. *Flori de mucigai*

Flori de mucigai este o *ars poetica,* fiindcă stă ca un text de deschidere şi dă titlul volumului. Ea exprimă aderarea lui Tudor Arghezi la estetica realistă. *Tema* este pentru el, în acest volum, viața socială şi problemele ei.

Volumul *Flori de mucigai* exprimă o experiență trăită de autor, care este închis la Văcăreşti după primul război mondial, fiindcă în timpul războiului, când eroii mureau apărând țara pe front, el şi alți pseudointelectuali scoteau *Gazeta Bucureştilor,* ziarul celor care colaborau cu autoritățile germane. Căzut din condiția de ierodiacon şi secretar la Mitropolia din Bucureşti, el are un copil cu Constanța Zisu, pe care-l numeşte Eliazar-Lotar. Arghezi pleacă să studieze la Freiburg, la Universitatea catolică, unde se pare că s-a convertit la catolicism, dar ajunge în Elveția, unde se ocupă de ceasuri şi bijuterii. Se va căsători, la reîntoarcerea în țară, cu Paraschiva Burda, deşi nu avea voie. Cumpără la ieşirea din închisoare un teren, pe care-şi va construi o casă, trăind ca toți cei din jurul Bucureştiului, vânzând legume în obor. Este o lume degradată, pe care o surprinde, dar şi o reflectare a universului său interior. El este părăsit de har, de aceea scrie: *Cu puterile neajutate / Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan*. Este o moarte lăuntrică spirituală, consemnată lapidar: *Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Şi de foame de scrum*. Este pierderea condiției de înger, pe care o trăieşte Tudor Arghezi, fiindcă nu-şi împlineşte jurămintele făcute, când s-a călugărit: *Stihurile de-acum. / Când mi s-a tocit unghia îngerească / Am lăsat-o să crească / Şi nu a mai crescut – / Sau nu o am mai cunoscut*. Lumina l-a părăsit: *Era întuneric*. Aripa îngerească devine o gheară de demon: *Şi mă durea mâna ca o ghiară*. Neputința spirituală îl copleşeşte pe autor şi-l sileşte să scrie cu *unghiile de la mâna stângă*, ca semn că a intrat în condiția celui damnat, aflat la stânga Domnului Iisus Hristos.

7. *Nehotărâre*

Nehotărâre este o meditație cu imagini argheziene pe tema *fortuna labilis*, iar *ideea* este că momentul opțiunii, când se formează în ambiguitatea sistemului decizional o hotărâre, este foarte important pentru viața omului.

Această opțiune este ori să rămână monah, ducând o viață smerită *(Înveşmântat domneşte, să trec cu giulgiul rupt),* de sărăcie, ascultare şi curăție *(Pe coate cu luceferi, spoit pe piept cu aur)*, înveşmântat cu haine strălucitoare

în timpul liturghiei, dar sărăcăcios în rest, având conştiinţa că are veşmântul îngeresc al harului Duhului Sfânt *(Şi tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupt?)*, ori să aibă o atitudine activă, militantă în timpul vieţii.

Ca monah, el trebuie să se considere pe sine mort pentru lumea aceasta *(Îmi voi ucide timpul şi visurile, deci),* să privegheze noaptea la rugăciuni *(Cârpi-voi pe-ntuneric mantaua vieţii mele.)* spre a dobândi destinul ceresc *(Drept mulţumire şti-voi că cerurile reci / Vor strecura prin găuri lumina unei stele.)* şi viaţa spirituală eternă *(Să las s-o umple cerul cu vastul lui tezaur?)*.

Credinţa în viaţa veşnică, în mântuire, îi va fi suficientă pentru a închide ochii sufletului, ca să nu-l ispitească valorile lumii materiale *(Să bat noroiul vremii cu ochii-nchişi.)*; să suporte batjocura fără limită a lumii, a celor căzuţi în mâna demonilor *(Hlamida / Să-mi scoată-n drum nerozii, rânjiţi, din cârciumi, beţi.)*; şi, ştiindu-se sortit unui destin îngeresc, va suporta o viaţă de vierme pe pământ *(Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praf omida, / Să rabd şi eu în mine, povară, două vieţi?)*.

Întrebările tânărului monah, transfigurate poetic, formează conţinutul primelor trei catrene. Ele îndeamnă la o meditaţie asupra sensului vieţii. Să trăieşti pentru această lume, deci să ai conceptul de *carpe diem* de realizat ca obiectiv, ca sens al tuturor actelor de gândire şi faptelor sau să trăieşti pentru lumea viitoare, având credinţa că din crisalida trupului va ieşi la momentul morţii un înger, aşa cum din Sfântul Mormânt a înviat Domnul Iisus Hristos; deşi pentru ceilalţi va fi o înmormântare obişnuită, când pentru sufletul său se vor face parastase:

Un om, trudit şi-acela, îmi va deschide mâine
Mormântul pomenirii cu mâna-i preacurată,
Ca să mă frângă-n soare, schimbat prin moarte-n pâine,
Şi fraţilor din urmă, şoptind să mă împartă.

Umilita viaţă zilnică este o rană pentru sufletul orgolios al poetului, care are ceva de spus şi vrea să se afirme:

Dar ziua care trece şi mă răneşte-n treacăt,
Îmi umileşte cârja şi-mi încovoaie crinii.

De aceea eul poetului ar trebui să trăiască într-un egoism întunecat şi să nu dăruiască nimic, ceea ce ar putea să-l lipsească de mântuire:

Şi inima urmează s-atârne ca un lacăt
Cu cheile pierdute, la porţile luminii.

El, ca monah, ştie că trebuie ca fiecare clipă a vieţii s-o trăiască pentru Domnul Iisus Hristos, într-o rugăciune a inimii continuă, fiindcă va da socoteală de fiecare clipă irosită:

De ce nu pot să nu ştiu, de ce nu pot să n-aud
În ce stă rostul zilei şi preţul de-a ţi-o trece?

Sensul vieţii este dobândirea conştiinţei creştine, ca formă supremă a cunoaşterii de sine, marcată pentru monah de prezenţa Duhului Sfânt în biserica inimii, unde Duhul Sfânt, cu nespuse suspine, se roagă în rugăciunea inimii, în rugăciunea isihastă:

Deschide-mi-te, suflet, prin şapte ochi de flaut,
Şi cântecul şi viața şi moartea să le-nece.

Este armonia interioară a cântecului sufletului, pe care ar vrea să o dobândească. Este zbaterea sufletească, în care Ion Theodorescu, devenit poetul Tudor Arghezi, ar dori să participe la viața exterioară, socială, sensibilă, ca o tendință spre lumesc (în filosofia indiană *rajas*) şi ierodiaconul Iosif, care exprimă o tendință spre cer, lumină, puritate (în filosofia indiană tendința *sattva*). Finalul poeziei sugerează o opțiune către poet şi poezie, ca loc de întâlnire între cele două tendințe.

8. *Creion*

a) Conceptul de literatură ca joc este tema celor cinci catrene cu acest titlu sugerând o idilă reală sau imaginară conturată din câteva tuşe de creion. *Vino joc de vorbe goale. / Suntem singuri. Ce să-i spun? / Numai gura dumitale / Se aude sub un prun*. Prezența naturii este sugerată de roua care picură din crengile unui prun: *Plouă crengile lui rouă/ cade câte-o picătură / Una-n păr, gătealā nouă, / Una-n gene, alta-n gură* fiindcă între natură şi iubită trebuiesc sugerate corespondențe: *Floarea mică, iarba toată / Subt dantela albei rochii, / Spre genunche ridicată / Plină-i de pândiri de ochi*. Între floare şi fată, între aerul încins de dogoare şi cerul cu unde ce par să o sărute, poetul se simte apropiat ca de o țară a căldurii emanată de prezența vie a iubitei: *Aerul o strânge. Cerul / O dogoare şi-o sărută / Unde trece-n câmp, ca fierul. / Țara caldă face-o cută.* Toate elementele naturii par a-i sugera ceea ce el nu îndrăzneşte să facă: *Şi din toate singur eu / Nu-ndrăznesc s-o prind de mână*, să depăşească stadiul contemplativ al idilei şi să ajungă la cel activ, participativ: *Să o sprijin la fântână*. De aceea totul rămâne un joc.

b) Reluată în cele patru catrene care încep cu versul: *Obrajii tăi mi-s dragi cu ochii lor ca lacul* idila are mai multă consistență împletind sentimentul naturii cu cel de iubire care transfigurează realitatea: *Surâsul tău mi-i drag / Căci e ca piatra-n fund, / Spre care-nnoată albi / Peşti lungi cu ochi rotund*. Se sugerează prin peşti ideile, gândurile, care adâncesc sentimentul. De aceea cel de al treilea catren începe cu versul: *Şi capul tău mi-i drag / Căci e ca malu-n stuf / Unde paianjeni dorm, / Pe zori făcute puf*.

Dualitatea sentimentului de iubire şi a celui de tristețe sunt determinate de prezența iubitei dar şi de absența ei: *Făptura ta întreagă / De chin şi bucurie / Nu trebuie să-mi fie / De ce să-mi fie dragă?.*

c) Cele şapte strofe din cea de a treia schiță sau crochiu de idilă purtând acelaşi titlu *Creion* sugerează prin imagini scânteia patimii: *Genunchii copți ca grâul, / Duc somnului prinos. / Fără-ndoială, râul / Îşi lasă pleoapa-n jos*. Împletirea imaginii iubitei cu gândul său atribuit printr-o personificare vântului: *Zburdalnică pe glezne / Se-ntoarce către casă / O! vântule, ți-e lezne / Să-i spui că e frumoasă*. Asemeni punții care o poartă spre casă şi poetul o poartă cu sufletul: *Cu sufletul, şi eu / O duc din mal de mâini / Şi-o simt în dorul meu / Ca miezul unei pâini* şi sugerează prin gestul unui sărut transmis cu mâna

tandrețea: *Şi-acum, când îşi ridică / O mână peste zare, / O vede-o rândunică / Umplând c-o sărutare*.

Aceste catrene sunt într-o continuă şi febrilă zbatere consemnată în *Psalmi* fiindcă idila va aduce drama argheziană consemnată în versul: *Şi cântă moartea-n trâmbițele mele (Psalm)*.

9. *Morgenstimmung*

Termenul german înseamnă **Impresii de duminică** sau poate **glasul, cântecul dimineții** în concepția autorului, spre a sugera trezirea la viața cea lumească a ierodiaconului Iosif, care în momentul depunerii voturilor monahale intrase în rândul celor morți. De aici versul aparent ciudat că iubita, ca Eva, este viața, iar el era între cei morți (*Tu soseai din viață eu veneam din morți*). Cum în limba germană **stimmen** poate însemna **a acorda** sau prin **Stimme** poate însemna **voce**, ceea ce îi sugerează pătrunderea iubitei ca un cântec în el: *Tu ți-ai strecurat cântecul în mine / Intr-o dup-amiază, când / fereastra sufletului zăvorâtă bine / Se deschisese-n vânt, / Fără să ştiu că te aud cântând*.

Consecințele sunt surprinzătoare, fiindcă întregul univers interior al poetului este străbătut de cântec: *Cântecul tău a umplut clădirea toată, / Sertarele, cutiile, covoarele, / Ca o lavandă sonoră. Iată, / Au sărit zăvoarele / Şi mănăstirea mi-a rămas descuiată*.

Cântecul ar fi rămas poate fără efect, dacă el nu s-ar fi asociat cu prezența iubitei şi cu probabil sunetul pianului: *Şi poate nu ar fi fost nimic / Dacă nu intra să sape, / Cu cântecul, şi degetul tău cel mic, / Care pipăia mierlele pe clape / Şi-ntreaga ta făptură, aproape*.

Efectul este profund în universul lăuntric ca o furtună: *Cu tunetul se prăbuşiră şi norii / În încăperea universului închis, / Vijelia aduse cocorii, / Albinele, frunzele. Mi-s / Şubrede bârnele, ca foile florii*.

Idila are rezonanțe adânci, fiindcă-l prăbuşeşte pe monahul Iosif, între apostați, între păcătoşi, îl va împietri lăuntric: *De ce-ai cântat? De ce te-am auzit? / Tu te-ai dumicat cu mine vaporos / Nedespărțit – în bolți / Eu veneam de sus, tu veneai de jos*. Cel ce cade din condiția de monah pierde şansa de a fi înger şi ajunge, prin ispită, în iad. Ghicim aici un episod din viața lui Ion Theodorescu, care, după ce s-a călugărit la Cernica, a devenit ierodiacon şi secretar la Patriarhie, cade în ispitele şi cursele Constanței Zissu, îi face un copil, va părăsi viața călugărească, va rătăci prin Elveția, Germania, va reveni în timpul primului război mondial în țară. Celelalte evenimente l-au împietrit lăuntric şi în *Psalmi* vom găsi această dramă a monahului devenit apostat şi apoi ateu, ca în *Cântare omului*. *Morgenstimmung* este cântecul sirenei, este cântecul morții: *Şi cântă moartea-n trâmbițele mele (Psalm)*.

Tudor Arghezi – poet sau prozator

Dialog critic

Critic 1: Premiza întâi pentru Tudor Arghezi ca poet

Tudor Arghezi este poet. Fiind vorba de un adevăr incontestabil, nu consider necesară demonstrația, fiindcă axiomele nu se demonstrează. Întreaga critică îl consideră poet. El însuşi s-a considerat poet. A scris şi proză, dar în romanele şi tabletele sale nu găsim tangențe cu textele în versuri.

Critic 2: Premiza a doua pentru Tudor Arghezi ca prozator

Tudor Arghezi este prozator chiar şi când se exprimă în versuri. Acest lucru este evident mai ales în volumele: *1907 – peizaje, Cântare omului.* Textul arghezian este un discurs rostit de un locutor, trăsătură specifică pentru proză, are personaje, voci ideologice ca în *Dalila, Focul şi lumina, 1907 – peizaje;* are fir narativ, ca orice text în proză.

Critic 1: Primele argumente pentru Tudor Arghezi ca poet:

Poezia argheziană este realizată pe baza modelului encomiastic, al poeziei vechi, ca în psalmi. Acest model se caracterizează prin:

- Poezia este văzută ca un meşteşug, adică prin conceptul de *tehne,* care înseamnă artă şi meşteşug.
- Poezia are un rol ornant.
- Istoria este subordonată encomiasticei (adică laudei adusă domnului lumesc sau Domnului Ceresc).
- Semnificatul este de ordin encomiastic (de aici în *Testament* versul: *Domnul o citeşte).*
- Foloseşte mijloace specifice: alegoria laudativă, aluzia mitologică, decodarea etimologică (adică explicarea sensurilor cuvântului simbol), decodarea simbolurilor, construirea de versuri emblematice.

Tudor Arghezi este un scriitor realist şi de aceea găsim la el modele de gândire carteziană de tipul *Dubito cogito, cogito ergo sum* ca în *Nehotărâre.* De aceea nu găsim în *Psalm,* în *Duhovnicească* sau în *Muntele Măslinilor* sentimentalismul religios sau intenționalitatea de modelare a credinței în Dumnezeu, ci doar elemente formale ale modelului encomiastic. Chiar *Cântare omului* are la bază materialismul dialectic, darwinismul şi de aceea are aspectul unui text retoric, în care versul are un sens ornant; se utilizează alegoria laudativă, aluzia mitologică sau genealogică, avem semnificatul de tip encomiastic.

Critic 2: Argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Intenționalitatea dă viață cuvântului şi implică textul arghezian în viața social-istorică. Conflictul social determină atitudinea, mesajul, reacțiile, opțiunile, motivațiile, modul de înțelegere a lumii, aşa cum este exprimat în *1907 – peizaje,* în *Cântare omului.* Acest discurs contestatar, contestat şi contestabil, deci care are trăsăturile textului în proză, începe din *Testament* şi se caracterizează prin:

- plurilingvismul concretizat prin personaje (Coconu Alecu, Pătru al Catrincii etc.);
- limbajul social stratificat, utilizat de scriitor;
- contradicțiile dintre voințele şi caracterele care se confruntă;
- dialogul interior al cuvântului viu în devenire este diversificat;
- parodia prezentă în *Psalm,* în *1907 – peizaje,* în *Cântare omului*;
- prezența accentelor străine sau a discursului străin.

Acestea toate argumentează neterminarea procesului de creație poetică, caracterizată prin unitatea limbajului, ca la Mihail Eminescu în *Luceafărul.* Limbajul arghezian nu este poetic, unic, extraistoric, ci o sumă de limbaje concret istorice, fiindcă eroii săi (Coconu Alecu, Pătru al Catrincii etc.) sunt cronotopi.

Planul poetic este distrus de accentele străine, de includerea altor puncte de vedere, de vocile străine şi de deplasarea simbolului în planul prozei. Această deplasare este determinată de faptul că între discurs şi obiect se interpune un discurs străin, un accent străin, care determină obiectivarea simbolului. De aceea simbolurile argheziene nu conving, fiindcă au un caracter formal retoric.

Critic 1: Alte argumente pentru Tudor Arghezi ca poet

Încă din *Testament,* Tudor Arghezi îşi exprimă adeziunea la cuvântul strămoşilor *(De osemintele vărsate-n mine)*, la cuvântul hieratic (cuvântul hieratic nu contextualizează, de aici aspectul de formal, retoric). El utilizează cuvântul autoritar în *Psalm* (*Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate*), ca în textul sacru sau ca în textul ştiințific din *Cântare omului.*

Cuvântul autoritar este într-un raport antinomic cu cel convingător, care are rezonanță în conştiință tocmai fiindcă nu este retoric, ci încărcat cu valori conotative.

Tudor Arghezi este receptat de reprezentanții cuvântului autoritar (ideologi, jurişti, personalități structurate pe sistemul volitiv, care cuprinde opțiuni, intenționalități, reacții, aspirații, motivații, credințe etc.), dar nu şi de personalitățile structurate pe sistemele creativ, noetic, afectiv, adică de cei ce folosesc cuvântul convingător, fiindcă textul arghezian este încărcat de conotații volitive, intenționale, opționale, motivaționale, de aspirații, de credințe, care alcătuiesc un context poetic de o anumită factură psihică. Amprenta psihică argheziană este retorică, expresivă, encomiastică, volitivă, intențională.

Critic 2: Alte argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Dacă admitem că Tudor Arghezi are un model de conotații volitive, motivaționale, intenționale, pătrundem pe un alt pachet de probleme, fiindcă acestea caracterizează o personalitate minoră sub raport creativ, căreia îi lipsesc modelele noetice, fiindcă nu are formație filosofică.

Tudor Arghezi are o utilizare particulară a limbii la nivelul expresiv al gândirii creative şi de elemente ale nivelului productiv al gândirii creative. Îi lipsesc elementele inovative, inventive şi emergente, pe care le găsim din plin la Eminescu, Blaga, Barbu, Bacovia. De aceea contribuția lui Tudor Arghezi la evoluția poeziei de specific național, dar mai ales la modelele creative fundamentale, este nesemnificativă.

Simbolurile argheziene nu au forța, originalitatea, bogăția semantică a celor eminesciene, barbiene, blagiene, bacoviene, fiindcă nu au densitatea, profunzimea, originalitatea semantică dată de conotațiile planurilor noetic, creativ, afectiv, de nivel emergent, inventiv sau inovativ. Cuvântul autoritar este pietrificat, inert, compact, neinfluențat de context, nu are capacitatea de a reflecta conştiința lingvistică, pe care trebuie să o reprezinte orice poet ca reprezentant al conştiinței naționale, nu poate încorpora amprenta psihică, nu permite valențe semantice stratificate şi alcătuirea de texte cu niveluri diferite de comunicare cu cititorul. Eminescu este receptat şi de omul fără pregătire filosofico-estetică, dar şi de cititorul avizat, rafinat sau extrem de pretențios.

Metafora argheziană *Dumnezeu de piatră* este extrem de semnificativă, fiindcă pentru el Dumnezeu – Cuvântul a devenit statuie, chip cioplit, aşa cum autorul şi-a făcut din sine însuşi din cauza orgoliului.

Cuvântul autoritar este greu de stilizat, de reprezentat artistic, iar când pierde conotațiile autoritarist-volitive, devine un obiect, o relicvă *(osemintele vărsate-n mine)*. Cuvintele trec în conştiința publică fără rezonanța dorită, fiindcă nu sunt vii, nu au viața lăuntrică, pe care le-o dă arderea sentimentului sau a ideii. El intră în contextul versificat ca un corp străin, determinând osificarea, uscarea, transformarea textului în oseminte de idei şi sentimente, care nu comunică nimic, de aceea cuvântul arghezian este antipoetic, noncreativ, nu oferă modele, de aceea nu modelează.

Critic 1: Noi argumente pentru Tudor Arghezi ca poet

Tudor Arghezi are meritul de a contextualiza, fie şi în planul volitiv–intențional–motivațional, cuvântul autoritar, ceea ce este o performanță. Îndoiala din *Psalmi,* câmpul de intenționalități, de tendințe, elementele afective chiar mai vag exprimate sunt mijloacele prin care Tudor Arghezi caută să macine opoziția dintre cuvântul autoritar şi cel convingător. Discuția se poate ramifica în sensul contradicției dintre tradiție şi inovație. Cultivarea tradiției prin cuvântul autoritar, exprimată programatic în poezia *Testament,* intră într-un dialog contextual cu opinia formată în jurul conceptului de „poet modernist", atribuit lui Tudor Arghezi şi argumentat prin asimilarea experienței sim,0,,boliste în cenaclul lui Alexandru Macedonski, al cărui ucenic a fost, prin forma versului liber, prin estetica urâtului preluată de la Baudelaire.

Critic 2: Noi argumente pentru Tudor Arghezi ca prozator

Poezia este un mod de a exprima un univers interior, spiritual, care trebuie să fie echivalent cu *modelul sau figura spiritului nostru,* cum spunea Ion Barbu. Acest model poate fi romantic afectiv, constelat ca la Mihail Eminescu, abstract–simbolic–geometric ca la Ion Barbu, mitic–filosofic–simbolic ca la Lucian Blaga, afectiv–simbolic–cromatic ca la George Bacovia. La Tudor Arghezi este greu de descifrat conturul unui univers din cauza gândirii dispersate, divergente, fără logică, fără conexiuni între versuri, între texte. Volumele nu au o structură, o arhitectură, ci au aspectul anarhic al unui muşuroi. Ceea ce caracterizează originalitatea unui poet este acest univers propriu şi timbrul unic, aşa cum bine arăta Garabet Ibrăileanu.

Utilizarea voit stridentă a unor cuvinte, atribuirea de sensuri noi nu dau acea muzicalitate, acel timbru unic, pe care-l au marii poeți, cei ce ne reprezintă în aria literaturii universale, adică Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu şi George Bacovia, incluşi pe lista UNESCO şi recunoscuți de conştiința estetică universală. Încercările lui Tudor Arghezi de a construi expresii, care să şocheze, să scandalizeze, aşa cum au făcut-o dadaiştii, nu salvează textul său de retorism formal, de meşteşug, de versificare. Versurile lui nu au muzicalitate, har, idee poetică, afect, nu sunt un cântec al sufletului, un drum spre cer, nu înnobilează, nu au trăirea autentică a sufletului, ci au un aspect de contrafăcut. Este în ele un întuneric, cum el însuşi o mărturiseşte în *Flori de mucigai*. Arghezi este poetul celor căzuți în acest întuneric, în această orbire lăuntrică.

Patetismul aparent sentimental are în textul arghezian rezonanțe parodice, fiindcă vine din jos în sus, angajând un lexic plurilingvistic grosolan, bolovănos, căruia caută să-i dea expresivitate căutată *(veseli asasini, plopi cărămizii, i-a țesut brocarte)* de tip baroc, artificială. Didacticismul moralizator sau patosul polemico-apologetic, ca şi patetismul de cameră *(Vorbeşti cu largul lumii la tine din odaie*, *Cântare omului*), pătrunde în relațiile intime dintre oameni. Arghezi devine un fel de *picaro*, care-şi schimbă măştile pentru a construi o minciună justificată pentru mincinoşi. Stilul prozei se caracterizează prin această neînțelegere a convențiilor artistice, a lucrurilor înalte, prin simularea vocilor ideologice ale epocii.

Tudor Arghezi – scriitor realist

Teme şi motive în creația lui Tudor Arghezi

a) Omul şi societatea – temă realistă, motiv de critică socială**:**

- societatea – un ghem de contradicții: *1907 – peizaje,* romanele: *Lina, Cimitirul Buna-Vestire,* pamfletul *Baroane,* ciclurile: *Spital, Letopiseți*;
- evoluția societății şi a omului – pretext pentru a afirma concepția evoluționistă, darwinistă, scientistă a autorului – *Cântare omului*;
- societatea – cauză şi mediu ale declasării omului: *Flori de mucigai*.

b) Mitul – motiv de creație literară**:**

- mitul, o lume inaccesibilă: *Psalm, Nehotărâre*;

- mitul, o parabolă a adevărului: *Focul şi lumina, Dalila*;
- mitul, un motiv care transfigurează realitatea: *Între două nopți*;
- mitul, un mod de a transmite mesajul poetic: *Prometeu, La stele.*

c) Natura – motiv romantic:

- natura, dimensiune complementară a omului: *Belşug*;
- florile, gâzele, păsările, animalele, reprezentări ale ideilor argheziene: *Fabule*;
- natura, vatră a ființei naționale: *Testament.*

d) Istoria – temă realistă, pretext pentru mesajul social:

- istoria, nucleu al ideilor sociale: *1907 – peizaje*;
- istoria, coordonată a evoluției omului: *Cântare omului*;
- istoria, cauză a actului de creație: *Testament*.

Omul – centru al problematicii creației lui Tudor Arghezi

a) prototipurile umane – sens major al actului de creație:

- homo faber: *Născocitorul*;
- homo sapiens: *Cel ce gândeşte singur*;
- homo ludens: *Flori de mucigai* (Lache, Fătălăul, Ion, Tecla, Rada).

b) tipuri livreşti: *Caligula, Hamlet;*

c) simboluri umanizate: *Belşug, Testament, Focul şi lumina*;

d) mituri: *Între două nopți* (Iisus), *Satan, La stele* (Prometeu);

e) cronotopi: *Pătru al Catrincii, Conu Iliescu*;

f) poetul, purtător al destinului neamului: *Testament*;

g) omul, creator al universului artificial: *Cel ce gândeşte singur*;

h) lupta pentru restaurarea omului şi a societății – sens al artei: *Cuvinte potrivite, Testament, Cântare omului*;

i) omul, centru de corespondență între microcosmos şi macrocosmos: *Cântare omului*;

j) societatea, o sumă de modele umane degradate.

Tudor Arghezi – reprezentant al realismului de factură simbolistă

a) caracterul realist al creației lui Tudor Arghezi:

- eroi tipici: Conu Alecu, Pătru al Catrinicii, Lina;
- împrejurări tipice: răscoala, războiul, viața din închisori;
- tema, eroii, conflictele, subiectele sunt luate din viața socială: *Cimitirul Buna-Vestire, Lina, Ochii Maicii Domnului, Tablete din țara de Kuty, Cântare omului, 1907– peizaje, Letopiseți*;
- atitudinea critică: *pamfletul Baroane, 1907 – peizaje*;
- scientismul, concepția materialist-istorică: *Cântare omului.*

b) elemente simboliste, moderniste, suprarealiste în creația lui Tudor Arghezi:

- eroi-simbol în împrejurări simbolice: *Focul şi lumina, Dalila, Belşug, Duhovnicească, Muntele Măslinilor*;
- tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o corespondență între om şi univers: *Nehotărâre, La stele, Între două nopți*;
- cosmicizarea: *Cuvinte potrivite, De-a v-ați ascuns..., Nehotărâre*;
- crearea universului artificial: *Născocitorul, Cel ce gândeşte singur*;
- frottage-ul: *Psalmul de taină.*

Ion Pillat

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut în Bucureşti la 31 martie 1891 ca descendent dintr-o familie de boieri. Mama era fiică a lui Ion C. Brătianu. Face liceul „Sfântul Sava" din Bucureşti. Îşi ia licența în Litere şi în Drept la Paris. Începe să publice la „Convorbiri literare" şi debutează în 1912 cu volumul *Visări păgâne*, apoi publică *Eternități de-o clipă* (1914), *Amăgiri* (1917). În 1919 participă la conferința de pace de la Paris. Va călători în Grecia, Italia, Spania. Devine membru corespondent al Academiei Române. Va traduce din poeziile unor scriitori din Franța, Anglia, Germania, Spania, America. În 1944 publică în trei volume ediția *Poezii*. Moare în 17 aprilie 1945.

Activitatea literară este alcătuită din volume de versuri: *Visări păgâne* (1912), *Eternități de-o clipă* (1914), *Iubita de zăpadă* (1915), *Grădina între ziduri* (1919), *Pe Argeş în sus* (1923), *Satul meu* (1925), *Biserică de altădată* (1926), *Întoarcere* (1927), *Limpezimi* (1928), *Caietul verde* (1932), *Scutul Minervei* (1933), *Poeme într-un vers* (1935), *Țărm pierdut* (1937), *Balcic* (1940), *Umbra timpului* (1940), *Împlinire* (1942), *Poezii* (1944), *Cumpăna dreaptă* (1965).

Eseuri: *Poezia lui Panait Cerna* (1916), *Portrete lirice* (1936), *Mărturisiri* (1942), *Tradiție şi literatură* (1943).

Teatru: *Dinu Păturică* (1925), *Tinerețe fără bătrânețe* (1926).

Va publica antologii: *Antologia toamnei* (1921), *Antologia poeților de azi* (1925), *Cântece din popor* (1928), *Cartea dorului* (1936) şi va ajuta pe Macedonski să publice *Flori sacre* şi pe Bacovia să publice *Plumb*.

2. Aci sosi pe vremuri

Aci sosi pe vremuri este o meditație pe motivul *fortuna labilis,* iar mesajul este că viața reconstituie arhetipal un mecanism care se repetă.

Universul îl formează viața personală, de familie, aşa cum şi-o rememorează. Ca şi Mihail Sadoveanu, în *Hanu Ancuței,* poetul caută să desluşească acele gesturi arhetipale fundamentale ale vieții: imaginea bunicii Calyopi, care vine într-o berlină, îmbrăcată într-o largă crinolină, exprimă o veche imagine de idilă urmată ca într-un contrapunct de motivul *fortuna labilis,* sugerat de simbolul clopotului: *Şi cum şedeau... departe un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat*. Sunetul clopotului însoțeşte,

vesteşte începutul ciclului vieţii, adică nunta şi sfârşitul, adică moartea: *De mult e mort bunicul, bunica e bătrână*. Timpul devine, astfel, un motiv de meditaţie romantică: *Ce straniu lucru: vremea!*. Meditaţia este aceea care declanşează sentimentul de nostalgie şi tristeţe, ca urmare a trecerii inexorabile a timpului: *Deodată pe perete / Te vezi aievea numai în ştersele portrete*. Poezia devine şi o meditaţie pe motivul *panta rhei.*

În această curgere a timpului, în această lume cu un destin tragic, iubirea este un element de optimism, de afirmare a vieţii: *Dar ei, în clipa asta simţeau c-o să rămână*.

Idila este tratată cu elemente livreşti. Bunicul îi spunea bunicii versuri din *Zburătorul* de I.H. Rădulescu şi din *Le lac,* iar poetul îi spune iubitei, cu ochi de ametist *Balada lunei* de Horia Furtună şi versuri din Francis James. Repetarea aceloraşi gesturi sugerează tendinţa de a descoperi modele de viaţă, tiparele umane fundamentale, arhetipurile. Elementele romantice ale idilei, care are ca temă şi mesaj iubirea, se împletesc cu elementele clasice sugerate de conceptele de *fortuna labilis*, *panta rhei,* dar mai ales de trăsăturile general-umane ale eroilor, de modelele de viaţă. Sentimentul de tristeţe dă poeziei o nuanţă de elegie. Timpul a şters imaginea acestei lumi romantice, când bunica Calyopi venea să-şi împlinească destinul *în casa amintirii cu-obloane şi pridvor*. Acum casa este închisă: *Păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor*, fiindcă aici viaţa a încetat *hornul nu mai trage alene din ciubuc*, a trecut vremea când pe aceste meleaguri *se luptau poteri şi haiduci*. Timpul era de basm, bunica avea ochi de peruzea, timpul transfigurează realitatea, clopotul suna anunţând nunţi şi înmormântări.

Imaginile rudelor *au rămas în ştersele portrete* de pe perete, fiindcă trainica legătură a iubirii i-a legat pentru totdeauna: *Dar ei în clipa asta simţeau c-o să rămână*, fiindcă singură iubirea trece dincolo de moarte: *De mult e mort bunicul, bunica e bătrână ...*

Acelaşi destin trist de elegie îl va avea şi poetul, care acum priveşte ochii de ametist ai iubitei, şi legătura eternă a iubirii îl poartă de la un sunet de clopot la altul ca paşi spre eternitate *... departe un clopot a sunat / De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat.* Eroii sunt structuraţi pe afect, ca şi tema, ideea, dar aspectul romantic se interferează cu elementele realiste şi expresioniste. Avem deci, ca trăsătură a esteticii expresioniste, o subtilă sinteză estetică.

Stilul este marcat de această sinteză. Imaginile romantice sunt construite prin metafore: *ochi de ametist, ochi de peruzea*, prin metonimii: *hornul nu mai trage alene din ciubuc, Păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor.*

Elementele simboliste se reiau spre a sugera conceptul de *panta rhei,* cum ar fi imaginea clopotului, care sună fatidic împlinirea destinului, momentul arhetipal al nunţii sau al morţii.

Imaginile realiste sunt un prilej de meditaţie pe tema *fortuna labilis: Te vezi aievea numai în ştersele portrete*, fiindcă doar ochiul obiectiv al aparatului de fotografiat ne dă o imagine reală. Această metamorfoză a imaginii noastre este alta decât cea pe care o avem despre noi înşine: *Te recunoşti în ele dar nu şi-n faţa ta*. De aici construirea unor metonimii de factură realistă: *Căci trupul tău te*

uită dar tu nu-l poți uita. Tot prin metonimii se construiesc şi imaginile decorului romantic: *În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.*

În contextul poeziei interbelice, Ion Pillat reprezintă momentul de sinteză dintre tradiție şi modern, dintre specificul național şi inovațiile preluate din poezia occidentală.

3. *În vie*

Poezia *În vie* este un pastel romantic, fiindcă *tema* este natura, iar mesajul ei este sentimentul de dragoste față de țară, de locurile copilăriei, de casa părintească, de bunici, de specificul național românesc. Ea face parte din volumul *Pe Argeş în sus*, care adună rodul activității sale de poet dintre anii 1918 – 1923, ca şi alte poezii: *Aci sosi pe vremuri, Castanul cel mare, Cireşul, La zăvoi, În luncă, Pădurea din Valea mare, Biserica lui Horia, Casa din deal, Odaia bunicului, Ochelarii bunicii, Capela, Odihna tatii, Adio la Florica, Timpul, Toamnă, Bătrânii,* urmate de volumul *Satul meu.*

Semnul poetic al identificării eului poetului cu *spiritus loci*, cu acel duh al neamului, formează substanța întregului volum. Via, în mod simbolic, este neamul şi acest sens ni-l dezvăluie Ion Pillat în poezia *Castanul cel mare,* care urmează în volum după poezia *În vie*: *De ce nu poate pasu-mi să prindă rădăcină, / Şi să rămân al viei ca pomul pe colină, / Şi să mă strâng de tine ca vița de arac... .*

Sentimentul naturii, împletit cu cel al dragostei de țară, cu cel de melancolie, se degajă lent din imaginile versurilor: *Tot mai miroase vara a tămâios şi coarnă, / Mustos a piersici coapte şi crud a foi de mac... / Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc; / Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?*.

Avem, în acelaşi timp, o interferență cu programul estetic al simbolismului, fiindcă sentimentele au o subtilă corespondență cu mirosurile ca în poezia *În grădină*, de Dimitrie Anghel, cu mişcarea sitarilor şi a anotimpurilor, fiindcă există o analogie cu vârstele omului.

Autorul ştie să dea metaforelor romantice nuanțe fantastice: *Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod / Şi soarele de aur dă-n pârg ca o gutuie. / Acum – omidă neagră – spre poama lui se suie / Târâş, un tren de marfă pe-al Argeşului pod* prin introducerea imaginii unui tren. În acelaşi timp, el ştie să utilizeze o tornadă de metonimii ca o *condiție materială a poeziei* romantice, pe care să grefeze elemente simboliste: *Cu galben şi cu roşu îşi coase codrul iia. / Prin foi lumina zboară ca viespi de chilimbar. / O ghionoaie toacă într-un agud şi, rar, / Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia ...,* stabilind o corespondență între ritmul ciocănitorii şi ritmul de toacă, care răspunde parcă la o chemare. Această subtilă chemare răsună în inima poetului ca o corespondență: *S-a dus. Şi iarăşi sună... şi tace. Dar aud / – Ecou ce adormise şi-a tresărit deodată – / În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată / Lovind în amintire ca pasărea-n agud.*

Poezia pare a fi o *ars poetica*, care consemnează un adevăr, că simbolismul este un neoromantism, iar expresionismul un neosimbolism, marcând în acelaşi timp drumul poetului de la poezia romantică a secolului al XIX-lea la poezia modernă a secolului al XX-lea.

Radu Gyr

1. Viața şi activitatea literară

Născut în Câmpulung Muscel la 5 martie 1905. Tată, Ştefan Demetrescu, actor de profesie, la Teatrul Național din Craiova, era din Şcheii Braşovului, iar mama, Eugenia Gherghel, era botoşeneancă. Fratele ei, Alexandru Gherghel, era poet şi avocat în Constanța. Va avea şi îndrumarea lui A. de Herz care era director la Teatrul Național din Craiova. Ia parte ca cercetaş la Primul Război Mondial şi este rănit la Târgu Jiu. Urmează Liceul „Carol” din Craiova şi scrie poemul dramatic *În munți* publicat în 1919. Sub îndrumarea Elenei Farago va scrie şi publica *Linişti de schituri* (1924). Va absolvi cursurile Facultății de Litere şi Filosofie şi va publica în revista *Cuget clar* a lui N. Iorga. Influențat de Mihail Dragomirescu, N. Cartojan, P.P. Negulescu, T. Vianu, Nae Ionescu, va lua strălucit examenul de licență şi va fi asistent şi conferențiar. Va fi prieten cu Dan Botta, Ion Pillat, Nichifor Crainic, George Murnu, Gib Mihăiescu, Vasile Voiculescu. Va publica *Cerbul de lumină* (1928), *Stele pentru leagăn* (1936), *Cununi uscate* (1938), *Plânge Strâmbă-Lemne, Corabia de tufănici* (1939), *Poeme de războiu* (1942), *Balade* (1943), *Eposul popular iugoslav* (1935). Va fi închis în 1938, la Vaslui, Râmnicu Sărat şi Miercurea Ciuc pentru participarea la mişcarea legionară. Va fi trimis pe front în Rusia unde este rănit. Va fi închis pentru *Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!* în 1958 şi grațiat în 1965. Moare la 29 aprilie 1975. Antologia realizată de N. Manolescu a fost retrasă. A primit premiul Societății Scriitorilor Români în 1927 şi 1930 şi un premiu academic în 1930.

2. *Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!* este un îndemn clar la apărarea ființei naționale. *Nu pentru o lopată de rumenă pâine / Nu pentru pătule, nu pentru pogoane, / Ci pentru văzduhul tău liber de mâine / Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!* pentru apărarea conştiinței naționale: *Pentru sângele neamului tău curs prin şanțuri, / Pentru cântecul tău, țintuit în piroane, / Pentru lacrima soarelui tău pus în lanțuri, / Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!* Poetul este un patriot care pune iubirea de țară mai presus de orice: *Şi ca să-ți pui tot sărutul fierbinte / Pe praguri, pe prispe, pe uşi, pe icoane, / Peste toate ce slobode-ți ies înainte, / Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!* Mesajul rostit răspicat al poetului este jertfa de sine: *Ridică-te, Gheorghe, pe lanțuri, pe funii, / Ridică-te,*

Ioane, pe sfinte ciolane, / Sus, pe lumina din urmă-a furtunii, Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!

În literatura română Radu Gyr (Demetrescu) rămâne un neîntrecut poet de rondeluri, sonete (ca în volumele: *Columne, Anotimpul umbrelor, Rondeluri*) cu profund sentiment patriotic şi religios: *În Nazaret e-o primăvară dulce / şi zburdă-n ea copilul de dulgher. / Şi prag se-neacă-n aur şi ungher, / oriunde el surâde sau se duce* (*În Nazaret*) sau *o clipă-ngenunchează-n noi şi plânge / Un Dumnezeu cu lacrimi care ard* (*Testament*). La Radu Gyr de aceea găsim o poezie luminoasă în care elementele livreşti se împletesc cu cele de specific național: *Căci pe Infernul cu năluci ursuze / Ulisse nu mă-ndeamnă tânguios / nici spre ruini vechi jinduri călăuze / nu-mi poartă pasul, ca lui Făt-Frumos... / Urc tânăr culmea, cu lumini pe buze, / cât timp la umbre nu privesc în jos* (*Tinerețe fără bătrânețe*).

Vasile Militaru

1. Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la 21 septembrie 1886 la Dobreni-Câmpurile – judeţul Ilfov, într-o familie de ţărani. Vine la Bucureşti şi va fi ajutat de Alexandru Vlahuţă şi Barbu Ştefănescu Delavrancea să debuteze, să obţină un post de funcţionar şi să publice. Va face parte din grupul scriitorilor români ca: D. Ciurezu, Mircea Vulcănescu, Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Radu Gyr, Andrei Ciurunga, care au apărat idealurile naţionale şi au fost închişi. Tribunalul Militar din Craiova îl condamnă la 20 de ani de temniţă grea şi confiscarea averii personale. A fost închis la Ocnele Mari, unde moare la 8 iulie 1959. A fost reînhumat la cimitirul Belu din Bucureşti.

Activitatea sa literară este foarte bogată şi este alcătuită din:

a) Poezii patriotice: *Cântarea Neamului* – Poem în versuri – 1925; *Chiot către neamul meu*, Tipografia D. Cantemir, Bucureşti, 1936; *Treziţi-vă, români* şi *Iuda* (cu pseudonimul Radu Burdă); *Doina* – Institutul de Arte Frumoase, Bucureşti, 1929; *Stropi de rouă*, Cartea Românească, 1943, Bucureşti; *Temelie de veac nou* – Cartea Românească, 1938, Bucureşti; *Cântecele vierului*.

b) Fabule: *Fabule* (vol. I), Ed. Universul şi Cugetarea, 1926; *Fabule* (vol. II), Ed. Cartea Românească; *Curcubee peste veac* (fabule), Cugetarea, Bucureşti; *Vorbe cu tâlc* – Bucureşti, Cartea Românească, 1931.

c) Scrieri şi versuri religioase: *Psaltirea în versuri* (Premiul Academiei Române 1931); *Spre Împărăţia lui Iisus* – Editura Frăţiei Patriarhului Miron, 1936; *Scară către Dumnezeu* – Ed. Lumină din Lumină, Bucureşti, 1999; *Şoaptele îngerilor şi Poemele nemuririi* – Bucureşti, Ed. Lumină din Lumină, 2000; *Iov* – poem biblic; *Poemele nemuririi*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1995; *Biserica Bucur Ciobanul*; *Icoane scumpe*, Bucureşti, 1924.

d) Romanul *Voichiţa* şi sceneta în versuri *Abacul*; *Ben Hamar cântă*; *Mireasa Soarelui*.

e) Pentru copii: *Graur cel nesocotit*, Tip. Răsăritul, 1924; *Ilinca şi harul busuiocului, Merele de aur*.

f) Articole: *Rolul reginei Maria în viaţa românească, Cântăreţi străini, Regina crinilor s-a frânt, Un capitol de istorie culturală a ţării*.

2. *Fabulele* alcătuiesc partea cea mai rezistentă a creaţiei lui Vasile Militaru prin acuitatea spiritului critic, prin aluziile la viaţa politică şi socială, prin acurateţea versurilor, a personajelor şi prin caracterul moralizator.

Şase pui şi-o biată mamă are ca eroină o rândunică care *avea-n cuibu-i şase pui*, care-i fericită *că nu s-a-ntâmplat nicicând: / Dintre pui, s-adoarmă vreunul ars de sete şi flămând*. După ce-i învaţă să zboare *Rândunica, istovită, a căzut în cuib bolnavă*, şi nu mai poate zbura. De aceea le cere puilor să-i aducă zilnic câte un bob: *Şi-au adus, vre-o şase zile, fiecare bobul lui*, dar mai apoi *N-a mai dus niciunul bobul şi, uitata mucenică / A murit atunci de foame cea mai bună rândunică*.

Cele două spice este o fabulă a cărei morală o enunţă o vrabie, care auzind vorbele trufaşe ale spicului sec adresate spicului plin de rod aplecat spre pământ, zice puiului: – *Puiul mamii, ţine minte, să nu zici că nu ţi-am spus: / Niciun spic cu rod nu ţine îngâmfată-i fruntea sus, / Decât spicul ce pe lume n-a adus cu el nimic!*.

Două hârci şi nişte viermi are o morală mai dură fiindcă după moarte hârca unui împărat nu o pot viermii deosebi de hârca unui cerşetor: *Că-n morminte / Nici chiar viermii care rod din carnea lor, / N-au cum să deosebească pe-Împărat, de cerşetor!*

Crinul şi mocirla are o altă morală adusă de un simbolic război între crin, adică cel curat, şi noroi, adică păcătos. Ieşit biruitor, crinul constată că este pătat de noroi. Cocostârcul rosteşte morala: *Fiindcă-n lupta cu noroiul pururea te murdăreşti!...* .

Doi sclavi aduce o morală greu de suportat de către dictatori: *Lanţul destinat a ţine sub robie pe un brav, / Strânge mai avan în sine pe tiran decât pe sclav!...* .

Pacea lighioanelor are ca morală toată politica lumii contemporane când aşa-zisele tratate de pace dintre fiare şi cele blânde animale se termină prin distrugerea celor slabe. *Cred că tâlcul celor spuse îl ghicesc popoarele: / Cui i-o place / Aşa pace / Sigur c-o să-i / stea capul unde-i stau picioarele!* Aluzia era evidentă la pactul Ribentrop-Molotov.

Darurile Domnului este o fabulă subtilă în care un voinic căzut în cursa demonului lenei suduia pe Dumnezeu, acuzându-L că nu-I milostiv cu el. Şarpele îi oferă pentru darurile Domnului sănătate, ochi, mâini, ca să muncească cantităţi mari de aur, dar el refuză. Morala este că toţi cei ce fac păcatul nemulţumirii sunt ieşiţi din rândul drepţilor lui Dumnezeu: *Iată dar că tu n-ai drept, / Pe Cel Sfânt să-L iei de piept / Şi să-I strigi că eşti sărac!*

Pe-o treaptă cu măgarul are o morală critică la adresa celor ce se cred puternici în această lume relativă. Morala o scrie, ca o jalbă, măgarului ajuns împărat, un bou. *De ce însă unii oameni nu vor să-nţeleagă oare, / Că orice măriri pe lume sunt de-a pururi trecătoare / Şi-astfel ei, deşi făptura zisă cea mai înţeleaptă, / Cu măgarul din poveste stau mereu pe-aceeaşi treaptă?*

Aderenţa lui Vasile Militaru la spiritul critic afirmat prin fabule şi la spiritul creştin ortodox afirmat prin *Divina Zidire* a făcut să fie întemniţat cu ceilalţi scriitori. Valoarea fabulelor sale este incontestabil mai ridicată decât ale lui Tudor Arghezi, Grigore Alexandrescu şi alţii. De aceea Vasile Militaru şi-a câştigat un loc în istoria literaturii române.

Ion Vinea

1. Viața şi activitatea literară

Ion Vinea (Ion-Eugen, Alexandru I.Z. Iovanache) s-a născut la Giurgiu în 17 aprilie 1895. Tatăl său, Alexandru I. Iovanache, era comisionar. A urmat liceul la „Sf. Sava” şi Facultatea de Drept la Bucureşti şi Iaşi. Debutează când scoate cu Tristan Tzara şi Marcel Iancu revista *Simbolul* (1912). Va colabora la *Cronica, Seara, Noua revistă română*. Va scoate cu N.D. Cocea revista *Chemarea* (1915) şi va colabora la *Contimporanul* (1922–1932). Din 1930 conduce revista *Facla*, pe care o preia de la N.D. Cocea. Moare în 6 iulie 1964 la Bucureşti. Este un creator de imagini. A colaborat la revistele de avangardă: *75HP, Punct, Contimporanul* sub pseudonimele: B. Iova, Dr. Caligari, Evin, Ajax, Ion Iovin, Ion Japcă. Nu şi-a adunat creația literară în volume decât în anul morții. Se remarcă: *Ora fântânilor, Steaua somnului, Exil, Aievea*, care sunt un permanent experiment, fiind considerat „figura cea mai deplină dintre literații anarhici” (Const. I. Emilian, *Anarhismul poetic*), alături de Tristan Tzara şi Marcel Iancu. El a căutat „expresia pură a unor stări sufleteşti”. De aceea George Călinescu caracteriza poezia lui Ion Vinea prin expresii ca: „sentimentalism despletit”, „pathos de imagini”, ceea ce intră în contradicție cu Şerban Cioculescu care afirma că „intelectualizarea mijloacelor de sugestie are ca efect estomparea fluidului emoțional direct”. De aceea a fost receptat ca fiind „unicul reprezentant al extremismului liric” şi cel mai semnificativ reprezentant al constructivismului. El vedea în poezie „o stare sufletească”, „o treaptă pe scara sensibilității”. De aceea pentru a fi redată „nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă”, adică pledează pentru o lirică pură ca şi Ion Barbu. El respinge suprarealismul ca o „metodă factice de artă” şi aprecia simbolismul ca o şcoală a „individualităților înalte”. El a respins însă şi dadaismul, fiindcă degenerează „în sistem strâmb”, căci desființa ideea de artă. El se autodefineşte ca fiind un căutător, un cercetător fiindcă: „un cercetător care nu-şi găseşte expresia e mult mai interesant şi mai de folos decât un definitiv utilizator de forme ştiute”. Ceea ce căuta Ion Vinea este ceea ce Garabet Ibrăileanu definea prin „univers propriu” şi „timbru unic” ca trăsături definitorii ale conceptului de valoare. Noi credem că de fapt Ion Vinea căuta să realizeze o nouă concepție despre valoare, o nouă axiologie încorporată în poezie. De aceea am pus la începutul acestei cărți o „introducere în axiologia literaturii”.

Realizarea unei cărți unicat este idealul unui scriitor, este semnul harului, aşa cum a realizat Emilian de la Neamț seria de cărți unicat. Ion Vinea nu a înțeles că experiența spirituală fundamentală duce la crearea unui univers propriu şi acesta se exprimă printr-un „timbru unic”. De aceea căutarea originalității în forme şi imagini este sortită eşecului. Ion Vinea nu şi-a adunat creația sa literară în volume, ci a lăsat-o răspândită în reviste marcând doar etapele căutării. Şerban Cioculescu îl va defini ca „talentul cel mai reprezentativ” în „poezia noastră de avangardă” şi ca fiind „un clasic al mişcării literare”. Ion Vinea este un răzvrătit care-şi ascunde ura (*Laus Odii*), care-şi traumatizează amăgirile, rănile, destrămările unui torturat de dor, de însingurare, dar de fapt exprimă în total frustrările şi ratările unei generații, exprimă o lume alienată care presimte sfârşitul.

Singurătăți este poezia care exprimă de fapt cele afirmate. De aceea versuri ca: „uşile, uşile / să luăm aminte” luate din Sfânta Liturghie, asociate cu îndemnul „du-te la mănăstire, Ioane” stau într-un consens cu: „departe au semănat clopotele / corul lor de sfinte”, „locul unui schit din bârne”, „cartea de rugăciuni” şi într-un raport antinomic cu „ham, ham, poftă de viață”, cu „reclama ultimului elixir în sticle”, cu „AMIN” pus la sfârşit.

2. *Ora fântânilor* este cea care dă titlul volumului realizat în 1979, fiindcă arată aspirația către sacru a lui Ion Vinea: „Ora fântânilor lunii, / înger şopteşte prin umbre / vorbele rugăciunii / netălmăcite şi sumbre”.

Ruga robilor care încheie volumul arată aceeaşi aspirație: „Schimbă-ne, Suflete, soarta grea / Şi nu ne dezbina viețile. / Din şanț adânc ridică-ne şi vetrele sfințeşte-le / cătuşele sfarmă-le / spulberă tablele stăpânilor / de slova lor fereşte-ne”. Dar reflectă cauza eşecului experimentelor poetului, căci Dumnezeu este substituit cu *Suflete*, adică poetul şi-a făcut din Sufletul său un idol. Acest idol nu are însă puterea să împlinească ceea ce-i cere Ion Vinea: „Poterele de vânători / de om încremeneşte-le / şi-n bezna lor trăzneşte-le / să tremure cei vechi şi cruzi / călăi şi temniceri jurați / ce cotropesc răscrucile”.

Ciclul *Ovid, Tomis, Nox, Tristia* exprimă o căutare a rădăcinilor specificului național în locurile ce poartă ecoul şi umbra poetului Ovidiu. De aceea poeziile *Chemare, Dor de mare, Casa din Mangalia* sunt doar o căutare a celui care a avut o „soartă cu gură de aur”. În *Popas, Chei, Nauta, Tuzla, Adagio, Gina* găsim ecouri din Bacovia, spre a aduce în *Doleanțe, Remember, Rug* elemente de constructivism.

Câinele pământului este o căutare a specificului național în mit ca în *Pasărea măiastră*, în istorie ca în *Ion Vodă cel Cumplit, Aetius*, sau în apartenența la ortodoxie ca în *Rugăciune, Rugă, Proorocul, Îngerul a strigat*, dar nu găseşte, fiindcă îi lipseşte formația fundamentală în estetică, teologie, filosofie, dar mai ales îi lipseşte trăirea. Cauza o găsim în poeziile: *Laus Odii, Odium*, care au ca temă *ura*: *Tăcută e şi rece ca un şarpe ura mea, şi e cuminte. / Culcuşul ei e aşteptarea, iar laptele / un gând sorbit în taină*. Această ură este aceea care-i dirijează hotărârile: *Ura mea-i nobilă şi augustă: / de mii de ori făcut-a semnul care iartă / tocmai când sângele i-a poruncit: loveşte! /*

Dar s-a lipit de mine ca un melc şi mi-a şoptit sub frunte: / lasă-l să se mai bucure, lasă-l să se mai fudulească!", pentru că „n-a sunat ceasul! De aceea versurile: *Puternică e ura mea, pentru că e neînduplecată, / Şi sfântă e, pentru că speră. / Ura mea biruie, pentru că-i veşnică*, ne relevă adevărul, cauza ratărilor, fiindcă darul talentului trebuie pus în slujba lui Dumnezeu, a țării, a neamului, a oamenilor, ca să devină talantul faptelor de mântuire, sfințire, desăvârşire, înfiere. Drumul vieții şi al creației trebuie făcut cu iubire. Fiindcă nu l-a căutat pe Dumnezeu, care este iubire, l-a găsit pe demon, care este ură, ca toți cei din aşa-zisa mişcare de avangardă, dar care au fost de fapt anarhişti, adică slujitorii lui anticrist.

Liviu Rebreanu

1. Viața şi activitatea literară

Fiu al învățătorului Vasile Rebreanu şi al unei țărănci, Ludovica, Liviu Rebreanu s-a născut la Târlişiua, județul Bistrița-Năsăud, la 27 noiembrie 1885, fiind primul din cei 13 copii. Face gimnaziul la Năsăud şi Bistrița, apoi Şcoala militară din Sopron şi Academia militară Ludoviceum, din Budapesta. Devine ofițer la Gyula. Demisionează în 1908 pentru a se dedica literaturii. Debutează în 1908 la „Luceafărul" din Sibiu, va publica în „Convorbiri literare".

Trece munții în 1909, ajunge la Bucureşti, unde va fi ziarist, secretar literar al Teatrului Național din Craiova, director al Teatrului Național din Bucureşti, preşedinte al Uniunii Scriitorilor, membru al Academiei Române. Moare în 1944.

Activitatea literară este alcătuită din volume de nuvele, romane, piese de teatru.

Nuvele: *Răfuiala* (1919), *Frământări* (1912), *Golanii* (1916), *Mărturisire* (1916), *Catastrofa* (1921), *Cuibul visurilor* (1927), *Norocul* (1921), *Cântecul lebedei* (1927), *Ițic Ştrul dezertor* (1932)

Romane: *Ion* (1920), *Crăişorul* (1929), *Răscoala* (1932), *Gorila* (1938), *Ciuleandra* (1927), *Jar* (1934), *Pădurea spânzuraților*.

Teatru: *Cadrilul*" (1919), *Plicul* (1923), *Apostolii* (1926).

2. *Ion*

a) Romanul *Ion* ne dă o imagine a universului rural şi are ca mesaj concluzia că iubirea pământului întrece în sufletul țăranului orice pasiune.

Compoziția romanului este clasică. Narațiunea are două fire, care încep cu descrierea drumului, ce duce din Armadia spre Bistrița şi trece prin satul Pripas. Se descrie casa învățătorului Herdelea, care este, de fapt, casa familiei Rebreanu din Prislop şi ne redă o imagine de peste drum – casa lui Ion al Glanetaşului, eroul principal al romanului. Firul Ion şi firul Titu Herdelea vor urmări problematica satului românesc din Ardeal de la începutul secolului al XX-lea, apoi romanul se va încheia cu descrierea aceluiaşi drum în sens invers, cu plecarea familiei învățătorului Herdelea şi a lui Titu Herdelea. Cele două fire se găsesc într-un raport complementar, fiindcă firul Ion urmăreşte problemele țăranilor şi ale satului, iar firul Herdelea – viața cărturarilor, problemele naționale, politice şi sociale.

Romanul este realizat din două părți, potrivit cu cele două patimi din sufletul eroului principal. *Glasul pământului* este prima parte şi urmăreşte felul în care

Ion izbuteşte să-şi împlinească dorinţa de a avea pământ, iar partea a doua, *Glasul iubirii,* urmăreşte consecinţele patimii eroului pentru Florica.

Firul Ion are o dezvoltare secvenţială. Romanul urmăreşte etapele evoluţiei lui Ion al Glanetaşului, care se găseşte în faţa unei opţiuni fundamentale: se căsătoreşte cu Florica lui Maxim Oprea, fiindcă este frumoasă, săracă şi o iubeşte, sau se căsătoreşte cu Ana lui Vasile Baciu – urâtă, bogată, deşi n-o iubeşte, dar are pământ.

Romanul începe cu momentul declanşării elementului de intrigă. Ion nu joacă la horă cu Florica lui Maxim Oprea, deşi jocul se făcea în bătătura casei acesteia, ci cu Ana lui Vasile Baciu, promisă de tatăl ei lui George Bulbuc. George Bulbuc va juca, provocându-l, cu Florica. Jocul devine jocul vieţii şi al morţii, al iubirii şi al urii, al intereselor materiale şi al pasiunilor sufleteşti. Există o tehnică subtilă algoritmică a mişcărilor interioare ale eroilor, care se comunică prin comportamentul lor.

Episoadele au o succesiune determinată de patima pentru pământ a lui Ion, când joacă la horă cu Ana. Urmează jignirea, pe care i-o aduce Vasile Baciu, numindu-l *sărăntocule*, ceea ce îl îndârjeşte şi-i provoacă hotărârea. Conflictul de la cârciuma lui Avrum, terminat cu bătaia dintre George Bulbuc şi Ion al Glanetaşului, exprimă conflictul din sufletul lui Ion. Ana are unicul ei moment de bucurie, fiindcă crede că iubirea lui Ion pentru ea a declanşat conflictul, şi nu patima lui Ion pentru pământ. Pasul următor al algoritmului este discuţia dintre Titu Herdelea şi Ion, când acesta îi sugerează să-l silească pe Vasile Baciu să i-o dea pe Ana. Ion îşi formează hotărârea de a lupta cu Vasile Baciu pentru Ana şi opţiunea vagă de la horă devine o hotărâre fermă. O seduce pe Ana şi îl determină pe Vasile Baciu să-i dea pământurile râvnite. Cedarea neaşteptată a lui Vasile Baciu, care nu-şi ia măsurile de precauţie propuse de notar, este urmată de alte elemente ale unei logici venite din afara eroilor. Ana înţelege, din comportamentul brutal al lui Ion, adevărul şi se sinucide. Copilul rezultat din această căsătorie nefericită moare. Ion este silit de Vasile Baciu să-i redea pământurile, dar află că legea este de partea lui. Copilul era moştenitorul mamei, iar tatăl – moştenitorul copilului. Preotul Belciug propune o soluţie puţin stranie şi anume ca Ion să dea act în scris, că, dacă va muri fără să aibă urmaşi, pământurile să revină bisericii. Patima pentru Florica este vie în sufletul lui Ion: *În inima mea tot tu ai rămas crăiasă*. El se va preface prieten cu George Bulbuc, ca s-o poată vedea. Urmează chiar o scurtă idilă cu Florica, deşi aceasta este măritată cu George Bulbuc. Gelozia lui George Bulbuc, tensiunea acumulată izbucneşte violent, când îl loveşte pe Ion cu sapa.

Dacă în urma conflictului cu Simion Lungu, Ion este certat de preotul satului Belciug, acum el este lăudat şi înmormântat în curtea bisericii ca un ctitor, fiindcă toată averea lui a rămas bisericii. Ion apare parcă dirijat în unele acte ale lui de o voinţă din afară, de un destin, de aceea, deşi profund realist, romanul invită la o meditaţie adâncă pe tema *fortuna labilis*. Finalul are şi o notă clasicistă moralizatoare, urmând parcă linia prozei ardelene inaugurată de Ioan Slavici.

Firul Herdelea este complementar. El urmează viața familiei învățătorului Herdelea, aventurile lui Titu Herdelea cu Roza Lang, activitatea lui ca ajutor de notar, plecarea lui la Sibiu şi apoi în România. Se urmăreşte conflictul învățătorului Herdelea cu autoritățile maghiare, fiindcă preda în limba română şi nu aderase la politica de maghiarizare violentă a românilor din Ardeal. Pentru că inspectorul şcolar ungur constată această abatere, el este destituit. Sunt arătate farsa alegerilor, falsa democrație, naivitatea românilor, care luptă ca Grofşoru să devină deputat. Conflictul învățătorului Herdelea cu preotul Belciug, cu ceilalți este pentru faptul că dă votul său pentru candidatul ungur. Căsătoria fetelor, a Laurei cu George Pintea, preot român, bine conturat ca luptător, şi a celei de a doua fete, Ghighi, cu învățătorul Zăgreanu, sunt ramuri ale acestui fir.

Împletirea celor două fire este continuă, fiecare dezvoltând elementele de conexiune şi conturând noi aspecte ale universului rural românesc de la începutul secolului al XX-lea din Transilvania. Între ele există un raport complementar, fiindcă fiecare urmăreşte alte probleme ale vieții satului.

b) Romanul *Ion* este realist. Eroii sunt tipuri sociale şi reprezintă categorii sociale: Ion este tipul țăranului inteligent; Vasile Baciu este tipul țăranului avar; Alexandru Glanetaşu este tipul țăranului leneş; Florica, fata lui Maxim Oprea, este țăranca frumoasă; George Bulbuc este tipul țăranului bogat, mândru şi violent; preotul Belciug este tipul preotului avar dar şi activ; Titu Herdelea este tipul tânărului cărturar; Grofşoru este tipul avocatului luptător social pentru drepturile românilor. Eroii acționează în împrejurări tipice: munca la câmp, viața în gospodărie, conflictele interetnice, politice, personale, fiindcă tema, eroii, conflictele, subiectul sunt luate din viața socială.

Problematica socială şi personală este analizată obiectiv, nuanțat, logic, pe un fir, care intersectează şi elemente neaşteptate sau paradoxale, aşa cum este viața autentică. Sunt surprinse şi elementele specificului național nu ostentativ, ci implicate cu discreție. Această atitudine obiectivă este o formă superioară a spiritului critic ce caracterizează realismul. Creația şi analiza psihologică sunt interferate şi contureazӑ echilibrat eroii din exterior, dar şi din interior.

Nuanțarea algoritmică a textului lui Liviu Rebreanu, interpretată ca stil cenuşiu de critica impresionistă, este o trăsătură definitorie a tehnicii de roman realist şi este necesar să o evidențiem pentru înțelegerea artei scriitorului. Vom alege nu algoritmul evoluției lui Ion, pe care l-am trasat deja, ci al lui Titu Herdelea într-un fragment, vizând relația lui cu Roza Lang. Fiecare cuvânt are o nuanță: *Titu umbla după Roza şi n-o putea întâlni*. Pasul următor al algoritmului este interior: *nu mai era atât de nerăbdător*, *avea o emoție stranie care-l făcea să nu se prăpădească cu firea pentru a o vedea*. Este apoi consemnată nuanța că la uşa ei *îi tremurase inima de fericire*, cu verbul la trecut, mai exact la mai mult ca perfect. Vine momentul sfărâmării icoanei din el a Rozei, *cu halat murdar de stambă, cu părul vâlvoi*, încât se întreabă *asta să fie femeia, pe care am iubit-o cu patimă acum abia două luni?* Schimonosirea feței eroinei îl uluieşte: *şi ce frumoasă mi se părea atunci!* Se accentuează discuția pe termenul *dumneata*, cu care i se adresează, încât Titu constată că *s-a stins o*

iubire în sufletul meu, apoi *n-a fost iubire*, apoi *un foc de paie*, apoi *n-am iubit-o şi nu m-a iubit*, apoi *ne-am minţit*. După ce ajunge acasă, lovitura decisivă i-o dă doamna Herdelea, care comentează evenimentul *dacă a fost ea în stare să se ţină până şi cu practicantul notarului*. Titu remarcă reacţia, *un bici de foc*, care-i arde icoana *în vreme ce eu o purtam în suflet şi în visuri, ea…* . Pentru cititorul neavizat sau de joasă competenţă este un stil cenuşiu, pentru analistul subtil este densitate de nuanţe algoritmice.

Caracterul realist decurge mai ales din faptul că, asemeni lui Balzac, Liviu Rebreanu face un studiu al satului, al ţăranului, al problemelor sociale, al raporturilor dintre oameni. Acest spirit scientist, sociologic este o trăsătură a artei lui Liviu Rebreanu. De aceea credem că trebuie receptat textul lui Liviu Rebreanu întotdeauna prin această trăsătură definitorie a realismului obiectiv.

c) Ion este, la un anumit nivel, *tipic*, fiindcă reprezintă categoria socială a ţăranului sărac, care caută să obţină prin mijloace individuale pământ, fiindcă pentru el pământul înseamnă existenţa, locul în lumea satului, demnitatea. Vasile Baciu şi tatăl său, Alexandru Glanetaşu, s-au căsătorit cu fete bogate din aceleaşi considerente. Din cauză că tatăl său a pierdut treptat pământurile, Ion este aproape silit la această căsătorie cu Ana lui Vasile Baciu, spre a scoate familia din impas. Este un flăcău harnic şi dornic să-şi arate iscusinţa: *Era iute şi harnic ca mă-sa. Unde punea el mâna punea şi Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap*.

Lupta din sufletul său între cele două patimi, pentru pământ şi pentru Florica, este urmărită algoritmic de autor până în gândurile eroului. Astfel, când Ana trece să-i ducă mâncare lui Vasile Baciu, Ion gândeşte: *Aş fi o nătăfleaţă să dau cu piciorul norocului pentru nişte vorbe*. Când trece Florica, el o asigură: *În inima mea tot tu ai rămas crăiasă...* . Faptul că preotul Belciug îl ceartă în faţa satului pentru că a luat trei brazde din pământul lui Simion Lungu îl afectează, ca şi faptul că preotul depune mărturie la tribunal împotriva lui. Se poartă dur cu Ana şi o alungă la Vasile Baciu, iar acesta o bate şi-o alungă la Ion. După ce obţine pământurile lui Vasile Baciu, Ana încetează să mai existe pentru el. La nunta Floricăi cu George Bulbuc, Ion joacă aprins cu Florica, ceea ce sugerează că acum începe pentru el jocul iubirii. Ana înţelege că n-a însemnat pentru Ion decât un mijloc de a obţine pământul şi se sinucide. Ion are destinul marcat de moartea ei şi a copilului. Are un scurt episod erotic cu Florica, dar George va afla de întâlnirea lor, când se va face că pleacă la pădure. Se va întoarce pe furiş, îl va lovi pe Ion şi-l va ucide. Finalul este dur pentru toţi: Ion moare, George este arestat şi condamnat, Florica îşi petrece viaţa singură, Vasile Baciu rămâne fără pământuri, Alexandru Glanetaşu devine sărac, fiindcă pământurile lui Ion vor fi luate de biserică.

Ca *arhetip*, Ion apare construit pe principiul primordial pământul. Când se duce să vadă pământurile, după ce le-a obţinut, se îmbracă de sărbătoare, îngenunchează şi sărută glia, care-i apare transfigurată în fecioară: *cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o fată frumoasă, care şi-ar fi lepădat cămaşa arătându-şi corpul gol, ispititor*. Ţarina are atracţia unei iubite pătimaşe: *Lutul negru, lipicios, îi ţintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgându-l ca braţele unei*

iubite pătimaşe. Este o exteriorizare a patimii din el: *Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă*. Pentru el, pământul este destinul, esența, fericirea, bucuria de a trăi: *Fața îi zâmbea de o plăcere nesfârşită*. Pământul-Mumă ca mit este viața şi moartea: *şi-n sărutarea aceea grăbită simți un fior rece, amețitor..., fiindcă dragostea lui avea nevoie de inima moşiei*.

Sugestiile de actant rezultă din faptul că i se pare că a devenit puternic, ca un titan, ca un erou din basmele populare: *Se vedea acum mare şi puternic, ca un uriaş din basme, care a biruit în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori*. El trăieşte, ca şi Mircea din *Umbra lui Mircea. La Cozia*, de Grigore Alexandrescu, comuniunea cu natura: *şi pământul parcă se clătina, se închina în fața lui*. Comportamentul lui are ceva de ritual ancestral, o altă înțelegere a lumii, de aceea pare a împlini actul unei voințe din afara lui. Aceeaşi voință din afară pare a determina şi faptul că lasă pământul bisericii, ca o prefigurare a destinului.

d) Titu Herdelea este un *alter ego* al autorului şi de aceea în jurul lui se organizează cel de al doilea fir al romanului. Descrierea drumului de la începutul romanului cu cele două case de la intrarea în sat, a învățătorului Herdelea şi peste drum a familiei lui Ion al Glanetaşului, sugerează cele două fire narative, dar şi două dimensiuni ale universului rural. Maria Herdelea, deşi este fiică de țăran de la Monor, se uită la horă, nu joacă şi spune: *Mie chiar îmi plac petrecerile poporului*.

Titu Herdelea este tânărul cărturar român din Transilvania, care învață adevăratele probleme din viața satului, la început ca ajutor de notar, apoi înțelege că rolul său trebuie să fie mai important. În episodul cu Roza Lang, el trăieşte o experiență de viață, ce-l vindecă de naivitate şi-i deschide ochii. Ca ajutor de notar la Gangalău, el vede nedreptățile ce se fac românilor. Episodul, în care un învățător ungur interzice copiilor români să vorbească româneşte în recreație, este edificator pentru a arăta cât de sălbatică era politica de maghiarizare a românilor în odiosul Imperiu austro-ungar. El este umilit, când vede că tatăl său votează pentru deputatul ungur, atrăgând după sine şi un grup de țărani români, deşi el îi promisese lui Grofşoru sprijinul. Cele cinci voturi aduse de el au fost decisive pentru candidatul ungur, care nu-l va sprijini, în sensul că va fi apoi destituit de inspectorul ungur, dându-i învățătorului Herdelea o lecție usturătoare.

Titu Herdelea este un personaj simbol, fiindcă sugerează conştiința națională, care renaşte. La serbările Astrei, el îl va cunoaşte pe Liviu Pintea, fratele cumnatului său, şi acesta îl inițiază în culisele vicleniilor politice maghiare. Hotărârea lui de a pleca în România nu este liniară, ci are momente de îndoială, ba chiar paradoxale decizii: *Nu mai plec nicăieri. Rămân aici*. Pentru el, trecerea graniței însemna *fericirea cea adevărată*. Titu Herdelea reprezintă drumul spre lumină al scriitorului, reprezentant al conştiinței naționale.

Maturitatea lui va creşte în romanul *Răscoala,* unde arta scriitorului atinge apogeul. Drumul de la revoltatul individual, de la tânărul nonconformist dar

patriot, la ziaristul combativ, la omul capabil să ofere marile concluzii şi decizii ale opiniei publice, şi apoi la scriitorul matur, care dezbate obiectiv, adânc, legic, fenomenele şi problemele sociale, este drumul destinului naţional, în condiţiile social-istorice date. El devine un model, un eşantion al procesului de clarificări ideologice fundamentale, ajungând să reprezinte conştiinţa socială şi naţională la un moment dat.

e) Stilul lui Liviu Rebreanu este realist, sobru, fără figuri de stil. Nu are rigiditatea procesului-verbal, a stilului juridic, pe care-l căuta Stendhal, dar este lapidar, nuanţat şi funcţional. Are acurateţe şi claritate. Astfel, el ştie să urmărească cu subtilitate evoluţia eroilor în cele mai delicate situaţii. Laura simte că în prezenţa lui Pintea, viitor preot *îi tremura inima ca sub o mângâiere blândă* şi îşi spune apoi înduioşată *mi-e drag!*. Sora ei, Ghighi, deşi nu poate înţelege cum Laura, *frumoasă* şi *pură*, poate să se căsătorească cu un *omuleţ*, care nu ştie să danseze, îi spune ca să-i facă plăcere că o invidiază. Amănuntele nunţii sunt prilej de nuanţe. Mirele răspunde la întrebarea protopopului cu un *da* de *răsună biserica*, iar mireasa cu un *da* atât de mititel şi timid, *parcă i-ar fi fost ruşine să n-o audă lumea*. Mireasa se schimbă într-o elegantă ţinută de călătorie după nuntă şi este emoţionată de urările nuntaşilor. Plânsul doamnei Herdelea, dar şi al miresei, este comentat cu un dicton *ca să se adeverească vorba că nu s-a pomenit mireasă, care să nu plângă puţintel*. Totul este consemnat simplu, lapidar, dar când trăsura pleacă, batista albă a Laurei flutura neobosită *ca o aripă speriată*. Este un exemplu de a arăta funcţionalitatea metaforei epice în sobrietatea stilului. La fel epitetul *speriate*, din expresia: *ferestrele speriate*, notează subtil trăirea eroinei la despărţirea de casa părintească: *Pânza stranie de fum albastru"* când Laura contemplă satul, de care se desparte, este sugestivă, pentru că el devine pentru ea trecutul, amintirea. Trăirea eroinei este reacţia că *ar vrea să sară din trăsura, care o zmulge din lumea tinereţei*, *cu ochii plini de lacrimi*. Cuvântul lui George, *te iubesc*, o răscoli adânc. Stilul lui Liviu Rebreanu este robust, sincer, are adâncime, sensibilitate. Cuvântul capătă la el valoare *ca un colan de platină cu o cruciuliţă de aur*, asemeni darului pe care George Pintea îl oferă Laurei.

3. *Pădurea spânzuraţilor*

a) Romanul *Pădurea spânzuraţilor* este o imagine a războiului pentru desăvârşirea unităţii şi independenţei naţionale.

Mesajul său este că trezirea conştiinţei naţionale a românilor din Transilvania devenise un proces fundamental ireversibil.

Subiectul romanului urmăreşte în paralel războiul social-istoric cu războiul interior pentru trezirea, formarea şi desăvârşirea conştiinţei naţionale. Eroul principal, Apostol Bologa, are un nume simbolic. Romanul începe cu momentul de intrigă, când lumina, simbol al conştiinţei, trece ca o ştafetă din privirea ofiţerului ceh, cu nume sugestiv Svoboda (libertate), în sufletul lui Apostol Bologa şi declanşează trezirea conştiinţei. Până atunci, Apostol Bologa luptase cu eroism pentru odiosul Imperiu austro-ungar, înşelat în naivitatea lui de lozincile militariste şovine. El pleacă pe front, deşi nu era concentrat, ca

voluntar, ca să-i dovedească logodnicei sale Marta că nu este laş. Romanul este deci în primul rând al războiului interior. Bologa urmăreşte *cu inima strânsă* execuţia ofiţerului ceh şi este fascinat *de ochii lui mari şi fierbinţi*, *încât se făcu roşu de luare aminte*. Este aşa de emoţionat, *încât îşi auzea bătăile inimii ca nişte ciocane* şi nu înţelege degetul destinului, fiindcă *o mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri*; *El simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă*. Faţa ofiţerului ceh îi apare *înfrumuseţată de o dragoste uriaşă*. El înţelege că această lumină interioară a conştiinţei nu poate fi stinsă de moarte, *privirea îşi păstra strălucirea însufleţită, parcă nici moartea n-ar fi în stare s-o întunece sau s-o nimicească.*

Toate argumentele, care până atunci în mintea lui justificau execuţia, se risipesc şi, ajuns în camera lui, privirea lui Svoboda o vede din nou: *în tavanul cu grinzi negre se iviră întâi, ca nişte sclipiri fără rost apoi tot mai lămurit, ochii omului de sub ştreang, cu privirea mândră, tulburătoare, ca o chemare, în al cărei foc straniu valurile de argumente se topeau neputincioase*. Toate lozincile cazone: *Patria este datoria, războiul e adevăratul izvor de viaţă şi cel mai eficace mijloc de selecţie*, îi apar ridicole şi se miră *cum nu mi-am dat seama oare că o formulă neroadă nu poate ţine piept vieţii niciodată?*. Războiul în care luptase şi luase trei medalii i se pare odios. Pentru ordonanţa sa, Petre, *războiul este pedeapsa lui Dumnezeu*. Ideea lui îl pune pe gânduri pe Apostol Bologa: *Moartea nu-i o pedeapsă. Viaţă e pedeapsa. Numai chinurile trupului şi suferinţele îndreaptă pe om spre mântuirea sufletului*. Discuţia cu Petre îl înduioşează, apoi simte *cum îi creşte inima, cum bate năvalnic şi cum bătăile ei se încheagă într-un cântec de biruinţă*, fiindcă *o dragoste mare îi înfioară sufletul.*

Renaşterea el o trăieşte intens, inima îi era plină de un sentiment mângâietor: *De acum începe o viaţă nouă! se gândea mereu cu bucurie*. Când află de la căpitanul Klapka că vor fi mutaţi pe frontul românesc, este cuprins de disperare. Distruge reflectorul, simbol al luminii exterioare, şi simte izvorând în el o lumină interioară.

După discuţia cu generalul Karg, când îşi exprimă hotărât conştiinţa naţională, spunându-i că se află într-o imposibilitate morală de a lupta împotriva conaţionalilor săi, se hotărăşte să dezerteze. Atacul neaşteptat al ruşilor, rănirea lui gravă îl împiedică să-şi realizeze hotărârea. Stă în spital cu ofiţerul ungur Varga şi acesta îşi dă seama de mutaţiile petrecute în mintea lui Apostol Bologa. Revenit pe front, nerefăcut, este îngrijit de Ilona, de doctorul Mayer, de Petre. Obţine cu greu un concediu de convalescenţă. Pleacă la Parva, unde este indignat de comportamentul frivol al Martei şi rupe logodna. Întors pe front, trăieşte un scurt episod erotic cu Ilona, fiica groparului Vidor. Încearcă să dezerteze, dar este prins de Varga, care-l urmărea. Este deferit curţii marţiale şi condamnat la moarte, cu tot sprijinul lui Klapka. Trăieşte o înstrăinare de lume. Moartea lui este simbolică, fiindcă execuţia are loc dimineaţă, prevestind zorile, adică dobândirea independenţei naţionale şi refacerea unităţii naţionale, pe care imperialismul austro-ungar nu le mai putea împiedica.

b) Metafora din titlul romanului *Pădurea spânzuraților* este explicată de căpitanul Klapka, care povesteşte cum în Cehia ofițerii cehi patrioți au fost ucişi de regimul şovin austro-ungar, făcând o pădure de spânzurați. În ochii lor Klapka vede, ca şi Apostol Bologa, o strălucire neobişnuită: *m-am uitat bine în ochii lor, străluceau cumplit, ca nişte luceferi prevestitori de soare şi atât de măreț şi cu atâta nădejde, că toată fața lor părea scăldată într-o lumină de glorie*. De aceea Klapka simte *că este frate cu cei strălucitori de sub ştreang*. Este o proiecție a dramei lui Apostol Bologa în alt spațiu.

Apostol Bologa este un erou realist tipic, reprezentând o categorie socială, aceea a românului din Transilvania, silit să lupte împotriva destinului său național.

Pe această structură de *cronotop*, adică de erou realist profund reprezentativ pentru un anumit timp şi spațiu, Liviu Rebreanu ştie să implanteze elementele definitorii ale actantului. Apostol Bologa pare a împlini un destin hotărât din afara lui de o voință dumnezeiască, este construit pe legea iubirii, profund creştină, şi trăieşte conştientizarea prin ideologemul *lumina*. De aceea, după ce loveşte reflectorul, lumina din afară i se mută în suflet: *În loc de răspuns în suflet îi răsări deodată lumina albă, pe care o gâtuise adineaori strălucind ca un far într-o depărtare imensă şi strălucirea i se părea, când ca privirea lui Svoboda sub ştreang, când ca vedenia, pe care a avut-o în copilărie, în biserică, în fața altarului, sfârşind rugăciunea către Dumnezeu.*

El îi spune căpitanului Cervenco *că lumina este în interior fiindcă în suflet, în lumină, i se călea mântuirea.*

Cinstit într-o lume de vicleni, Apostol Bologa face ceea ce-i spune locotenentului socialist Gross. Remarcăm această profundă concordanță între ceea ce face, ceea ce spune şi ceea ce gândeşte eroul, ca semn al desăvârşirii, al stadiului de conştiință. Klapka îl felicită pentru curaj, dar îl previne că va fi urmărit, încearcă să-l oprească de a dezerta, dar, văzându-i hotărârea, îl înțelege şi-şi ia rămas-bun de la el.

Atacul rus şi rănirea sa gravă îl determină pe Bologa să-şi amâne hotărârea. Trezirea conştiinței naționale înseamnă transformarea omului într-o forță, pe care nimeni şi nimic nu o poate împiedica să se manifeste: *Azi simt c-am descoperit o comoară nouă şi trebuie s-o apăr cu orice jertfă!*. Lupta sa interioară o comunică lui Klapka: *Crezi că mi-a fost uşor să-mi dezbrac trecutul ca pe-o haină murdară şi să rămân gol în mijlocul furtunii?* El nu se sfieşte să-i spună locotenentului Varga: *Lege, datorie, jurământ sunt valabile până în clipa, când îți impun o crimă față de conştiința ta*, fiindcă nicio *datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului*.

Tăria cu care îi spune generalului Karg: *Niciodată n-am fost laş, excelență, şi deci am să vă mărturisesc şi acuma că în sufletul meu s-a prăbuşit o lume*, adică lumea autoritarismului militarist şovin austro-ungar. Această rupere interioară o evită Apostol Bologa şi afirmă cu hotărâre în fața lui Constantin Boteanu: *Când omul are un ideal, înfruntă toate greutățile!*. El acceptă ideea preotului că *Idealul nostru e Dumnezeu*. Rănit fizic pe front, este rănit şi lăuntric de Marta. Ea trece cu un ofițer ungur prin fața casei lui şi atunci el vede, din

turla bisericii, razele ce izvorau din trupul crucii, *parcă lumina lor orbitoare şi triumfătoare ar fi încercat să-l sfideze sau să-l dojenească, tocmai în momentele, când creierii lui se frământau cu necredința ființei, care i-a frânt în două viața.*

El vede crucea de pe mormântul tatălui său şi cuvintele lui îi stăruie în minte: *nu uita niciodată că eşti român*. Această lumină-ideologem devine coordonata lui interioară: *În acelaşi timp flacăra ardea mai albă în sufletul lui, ca un rug luminos, care-i mistuia trecutul şi-i zămislea viitorul*. El trăieşte *o stare de fericire fierbinte*, adică el cunoaşte *iubirea adevărată, adâncă, mântuitoare...* şi nu cea vicleană, lumească a Martei, care l-a împins la moarte.

c) Dimensiunea de conştiință creştină, ca forma cea mai înaltă a conştiinței naționale, este trăită de Apostol Bologa în final: *Simțea în sufletul său pe Dumnezeu, precum sufletul său se simțea în Dumnezeu.* El înțelege această naştere a doua oară: *Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu* şi are *o flacără de fericire în ochi*.

Legea Iubirii, ca esență a creştinismului, este una din problemele romanului, este cauza renaşterii lui Apostol Bologa, este lumina, este înțelegerea nouă a lumii. La începutul romanului, iubirea are un aspect personal, lumesc, sub forma dragostei pentru Marta şi pentru ea pleacă pe front, fiindcă *e convins că prin acest gest i-ar putea dobândi sufletul întreg*. Când o găseşte cu un ofițer ungur şi rupe logodna, constată cu amărăciune că a plecat pe front: *numai ca să-i îndeplinească un capriciu şi-a pus inima în fața gloanțelor. Pentru un capriciu. Atât de mult a iubit-o!*.

El se rupe, se distanțează de lume prin iubirea față de Dumnezeu şi de aceea, când problema va fi discutată de ceilalți ofițeri, distanța dintre ei este un test al sufletului lor. Pentru Cervenco: *Numai în suferință creşte şi rodeşte iubirea cea mare, cea adevărată şi biruitoare... Iubirea, oameni dragi, iubirea...* Pentru locotenentul Gross: *ura şi numai ura va stârpi nedreptatea* şi Apostol Bologa îi dă replica: *Pe ură nu poți clădi*.

Dragostea este şi esența comportamentului doamnei Bologa. Dragostea este subiectul discuției lui Klapka, fiindcă cehii care *străluceau cumplit ca nişte sori prevestitori de soare* sunt, de fapt, nişte mucenici şi de aceea *fața lor părea scăldată într-o lumină de glorie*. Aceeaşi iubire o trăieşte Apostol Bologa, când stă de vorbă cu Petre: *O dragoste mare îi înfiora sufletul*. Pentru Apostol Bologa, lipsa lui Dumnezeu ar face ca viața să fie un chin cumplit. De aici discuția lui cu locotenentul Gross: *Cine crede aievea e unit cu Dumnezeu aici ca şi dincolo* şi mai apoi: *Dacă Dumnezeu e pretutindeni n-ai nevoie să alergi la El forțând zăvoarele morții*. Punctul de vedere al locotenentului Gross este că *iubirea creştină este o minciună iar ura va zdrobi minciuna care otrăveşte lumea!*. Este punctul de vedere al ideologiei comuniste, care s-a transformat într-o realitate socială. Gross îl acuză pe Bologa de ipocrizie, fiindcă lui i se pare că patriotismul, conştiința națională, care se trezeşte în el, este şovinism. Gross vede totul pe dos,fiindcă este căzut în iadul gândirii sataniste marxiste.

Ideea lui Cervenco *a iubirii pentru iubire* transformă legea iubirii într-un concept filosofic, absolut, ceea ce este altceva decât iubirea creştină, pe care o trăieşte Apostol Bologa, nepotul protopopului Groza.

Extazul, care-i inundă ființa, atunci când rănit fizic este lovit de Marta cu ipocrizia ei frivolă, este un extaz mistic. Liviu Rebreanu ştie să-şi ducă eroul până la pragul comuniunii cu Dumnezeu. De aceea Apostol Bologa este un actant, care nu face voia lui, ci o voință din afara lui. De aceea romanul este de nivel creativ emergent.

Ca roman de război, social-istoric, având tema, eroii, conflictul, subiectul luate din realitatea social-istorică, *Pădurea spânzuraților* este un roman realist. Accentele de critică socială, ieşite din discuțiile eroilor, din comportamentul lor, indică o profundă aderare a scriitorului la estetica realistă.

Ca roman al conştiinței, de problematică, considerând că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de conştiință, ca formă supremă a cunoaşterii de sine, *Pădurea spânzuraților* este un roman expresionist. Eroul principal, Apostol Bologa, este mai mult decât un arhetip, este un actant al conştiinței naționale şi creştine. El pare a împlini o voință din afara lui, de aceea nu-l interesează decât împlinirea acestei voințe, a acestui destin. Prezența lui Boteanu, colegul său, preot, care-l asistă în momentele de grea cumpănă, discuțiile purtate cu el sunt deplin revelatoare în acest sens.

4. *Răscoala*

a) Romanul *Răscoala* are ca problematică revoluția burghezo-democrată în momentul ei cel mai important, când burghezia preia puterea politică. Mesajul este că o societate parazitară, ca societatea feudală românească, reprezentată de monarhia absolutistă prusacă a dinastiei de Hohenzollern, este sortită pieirii.

Subiectul îl constituie evenimentele de la 1907, pe care autorul le va analiza cu luciditate. Momentul de la 1907 este creat de burghezia în ascensiune, pentru a pune mâna pe puterea politică. Ea deține majoritatea parlamentară, dar nu şi investitura parlamentară pentru a face guvernul, adică de a prelua puterea politică. De aceea agită masele prin presă, fiindcă țărănimea, nemulțumită de pierderea pământurilor obținute prin reforma lui Alexandru Ioan Cuza, este gata de revoltă. La un butoi de pulbere trebuie doar un chibrit. De aceea, ca în toate revoluțiile, burghezia a ridicat masele, a preluat puterea politică şi apoi a reprimat masele. Acesta a fost rolul sadic al partidului liberal.

Miron Iuga, reprezentantul conştiinței clasei feudale, exprimă exact acest mesaj al romanului: *Promit averea noastră țăranilor ca să stârnească duşmănie între noi şi țărani. Ce le pasă lor dacă astfel se dă foc țării? Pentru ei nu există interesul țării ci numai interesul partidului lor. Sunt stăpânii oraşelor care ne exploatează cum vor. Nu le ajunge. Pe noi nu ne-au putut subjuga prin băncile şi creditele lor, nici prin industria lor. Numai noi le mai rezistăm şi pentru că nu au izbutit să ne doboare altfel, iată-i apărătorii țăranilor împotriva noastră, ei care n-au trecut bariera oraşelor de frică să nu-şi mânjească ghetele. Vor să împartă pământurile noastre țăranilor, dar nu se gândesc să împartă cu nimeni beneficiile fabricilor şi băncilor lor. În fond vor să decapiteze pe țărani*

omorându-ne pe noi, căci turma ţărănească fără păstori va fi pe urmă complet la cheremul lor. Miron Iuga exprimă exact punctul de vedere al clasei feudale. El vede bine consecinţele pierderii puterii şi de aceea pentru el modul cum acţionează burghezia este o trădare de ţară: *Ce fac ei nu-i politică, e crimă*. Adevărul acestor cuvinte va fi confirmat de desfăşurarea evenimentelor: *Îţi face impresia unei destrăbălări uriaşe*. Este exact ceea ce se petrece în contemporaneitate, când burghezia comunistă s-a transformat rapid într-o burghezie trădătoare a intereselor naţionale.

b) Caracterul realist al romanului *Răscoala* se exprimă, în primul rând, prin faptul că eroii reprezintă categorii sociale şi acţionează în împrejurările revoluţiei burghezo-democratice.

Miron Iuga este tipul boierului autoritar. Fiul său, Grigore Iuga, este liberal. El înţelege necesitatea reformelor pentru a face ca tensiunile sociale să scadă. De aici conflictul cu tatăl său. Nadina Iuga, soţia lui, este varianta feminină a parazitului. Mondenă, răsfăţată, capricioasă, rafinată, imorală, fără minte, va sfârşi printr-o moarte violentă. Gogu Ionescu, vecinul de moşie dar şi rudă, este boierul parazit, monden.

Grupul social al arendaşilor este mai slab reprezentat. Ştefănescu este tipul arendaşului curajos, un fost militar, nu se teme de moarte, ştie ce să vorbească ţăranilor şi de aceea aceştia îl silesc să plece. Platamonu reprezintă categoria arendaşilor abuzivi. Vrea să cumpere moşia Nadinei. Cozma Buruiană este arendaşul servil, ataşat clasei feudale.

Grupul social al reprezentanţilor statului este la fel de bine diferenţiat. Prefectul Boierescu, conservator, moşier, este conciliant, demagog, caută să-i împace pe ţărani cu boierii. Prefectul Baloleanu este demagogul politic, care strigă pentru drepturile ţăranilor din Amara, dar pe care tot el îi împuşcă, fiindcă l-au ascultat şi s-au răsculat. Tănăsescu este ofiţerul abuziv, fără scrupule, forţa de şoc a clasei la putere. Nu şovăie să-i împuşte pe ţărani.

Grupul ţăranilor ne apare diferenţiat, individualizat, nu ca o masă amorfă ci vie. Eroii sunt caractere puternice. Trifon Guju este tipul ţăranului violent, sare la boierul Miron Iuga cu obrăznicie şi este împuşcat. Chirilă Păun este tipul ţăranului răzbunător. Fiul arendaşului Platamonu i-a sedus fata şi el îl mutilează. Toader Strâmbu este violent, laş, imoral; el o ucide pe Nadina Iuga. Luca Talabă este tipul ţăranului blând. Ion Pravilă este primarul oportunist. Petre Petre este ţăranul cel mai reprezentativ pentru categoria socială, acumulând parcă trăsăturile de prototip.

Grupul intelectualilor este restrâns la Titu Herdelea, ziaristul cinstit, care caută să ia partea ţăranilor şi ajunge la un conflict cu militarii. Ziaristul Roşu apreciază lucid consecinţele monstruoasei coaliţii, după rocada puterii, când liberalii şi conservatorii se pupă în parlament. Învăţătorul Nicolae Dragoş ia partea ţăranilor şi caută să-i ajute, dar este arestat.

Din însumarea lor rezultă o frescă amplă, vie, realistă, de mare pătrundere, într-o permanentă mişcare. Evenimentele sunt urmărite atât în capitală, în parlament, în rândurile clasei feudale, cât şi în satele ţăranilor, într-un permanent contrapunct, într-o alternanţă bine regizată.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din realitatea social-istorică. Se surprinde lupta pentru pământ a ţăranilor. Aflând că Nadina vrea să vândă moşia Babaroaga, ţăranii vor s-o cumpere, dar n-au cu ce şi vin la oraş ca să ceară sprijin de la autorităţi. În acest sens, Baloleanu vrea să-i ajute, dar nu face de fapt nimic. Boierul Miron Iuga vrea s-o cumpere şi-i explică destul de dur lui Grigore că o moşie flancată de ţărani, care au pământ, nu mai este rentabilă, fiindcă ţăranii nu mai vin să lucreze, decât în condiţiile puse de ei. De aici atitudinea lui dură: *Mulţimii îi trebuie bici şi frâu*. Se surprind petrecerile organizate de reprezentanţii clasei dominante, aservirea armatei, presei, parlamentului, administraţiei, justiţiei.

Caracterul realist al romanului este definit şi prin atitudinea critică a autorului. De aici la transformarea romanului într-un act de elaborare ştiinţifică nu este decât un pas. Scriitorul s-a documentat, a mers pe teren, a stat de vorbă cu participanţii la răscoală, a făcut o anchetă sociologică, ceea ce denotă caracterul scientist.

Creaţia se îmbină structural cu analiza psihologică mai ales în momentele când este pusă în mişcare masa, care nu mai apare unitară, ci diferenţiată. Astfel, când ţăranii pătrund în conacul lui Miron Iuga, acesta îi ceartă în loc să împace lucrurile. El este construit ca o voce ideologică a clasei dominante. Expresiile şi gândurile lui îl definesc ca lucid. El înţelege să apere interesele sale de clasă. De aceea se opune ca ţăranii să obţină pământ: *O moşie flancată de ţărani e condamnată la moarte*. Miron Iuga le spune ferm ţăranilor: *vreţi voi pământ dar vreau şi eu*. El este, ca boier autoritar, un caracter de tip social, dar şi un prototip, fiindcă reprezintă conceptul de autoritate: *Mulţimii îi trebuie stăpân şi frâu, altfel vine anarhia!*. Când ţăranii se răscoală, el constată lucid: *în câteva zile au ajuns să dărâme toate zăgazurile autorităţii*. El crede că puterea trebuie menţinută de clasa feudală prin autoritate: *toate devastările şi toate destrăbălările ultimelor zile au fost numai concluzia inerentă a unor permanente abdicări de la autoritate*. El crede în autoritatea lui şi rămâne la moşie, deşi ar fi fost mai bine să plece, fiindcă trăieşte convingerea că unde şi când va fi prezent dânsul, *oamenii se vor sfii a trece la prădăciuni*. Când Trifon Guju îl înfruntă cu obrăznicie, el va fi depăşit de situaţia încordată, îşi va pierde luciditatea şi îl va împuşca pe Trifon Guju. Va fi ucis. Liviu Rebreanu arată foarte exact că răscoala a avut un caracter obiectiv, determinat de profundele contradicţii sociale, dar şi un caracter subiectiv, determinat de abuzurile, de comportamentul celor implicaţi în conflictul social.

Caracterul unicat al situaţiilor dă romanului originalitate. Astfel, după ce îl împuşcă pe Trifon Guju, Miron Iuga trăieşte o satisfacţie *care-i îngraşă inima*. O măciucă îl loveşte în cap cu atâta sete *că se auzi împrejur un pârâit*. Deşi mort, el rămâne în picioare, fiindcă *ţăranii înghesuindu-se să-l lovească parcă-l sprijineau să nu cadă*.

Reacţia mulţimii este surprinsă poetic: *Mulţimea, frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia când încoace, când încolo, căutând parcă să-şi descarce mai repede furia ce o sugruma*. Caracterul simbolic al momentului morţii lui Miron Iuga este subliniat: *Ţăranii, îmbrâncindu-se fără*

odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsându-l şi frământându-l cu pământul, în care îşi înfipsese din viaţă toate rădăcinile.

Nuanţarea, ca tehnică realistă, este uşor de urmărit în scena în care Petre este chemat de Mărioara, care-i spune că ţăranii l-au ucis pe Miron Iuga. Reacţia lui este spontană: *Fără altă vorbă îşi curmă lucrul şi porni grăbit, aproape fugind*. Pe drum se gândeşte că el *singur n-are să se poată lupta cu tot satul şi nici să oprească pe oameni de-a se răcori*. După ce vede pe Miron Iuga mort şi-i scoate pe ţărani din casă, vrea să-i oprească pe aceştia să distrugă conacul construit de Grigore Iuga pentru Nadina. Când vede fotografia Nadinei, care-l privea cu dispreţ, el se înfurie şi loveşte cu barda portretul: *... zgomotul sticlei zdrobite păru o tânguire prelungă şi înţepătoare. Cioburile împroşcau din locul loviturii ca stropii de sânge dintr-o rană*. Apoi Petre este cel care-i îndeamnă pe ţărani să distrugă: *Daţi băieţi, ce staţi! răcni Petre cu ochii însângeraţi de mânie* şi să dea foc. Este aceeaşi tehnică, pe care am remarcat-o şi în romanul *Ion,* când un erou, pe două pagini, îşi schimbă atitudinea şi comportamentul într-o logică interioară surprinsă cu multă artă, dovedind calităţile de analist ale autorului.

Titu Herdelea este cel care în discuţia de la conac, după îngroparea lui Miron Iuga, trage concluziile: *Dumneavoastră care reprezentaţi statul şi aveţi la dispoziţie toată puterea statului, dumneavoastră nu vă e permis să cădeţi în vina ţăranilor, care au călcat legile şi au săvârşit crime. Călcând legile, săvârşiţi şi dumneavoastră crime iar crimele dumneavoastră sunt mai grele, pentru că le săvârşiţi sub scutul statului şi abuzând de forţele lui de constrângere*. Replica lui Baloleanu este machiavelică: *Legal şi drept este orice contribuie la menţinerea şi întărirea statului*. Ideea că legea învinge revoluţia. *Numai fărădelegea provoacă şi propagă revoluţiile!* este, de fapt, esenţa spiritului critic al autorului, fiindcă toate revoluţiile sunt o încălcare a legii, care apără interesele unei clase împotriva altei clase sociale.

c) Problema pământului este principala problemă dezbătută în roman. În funcţie de această problemă, eroii se diferenţiază. Pentru Miron Iuga pământul este proprietate, privilegii, dreptul său, autoritatea, semnul apartenenţei la o anume clasă socială, la o anumită ideologie şi conştiinţă socială. Pentru Nadina Iuga pământul este o povară, de care ar vrea să scape. Arendaşii, ca Platamonu, consideră pământul ca semnul stabilităţii şi al siguranţei, fiindcă proprietarul poate să-şi schimbe oricând arendaşul. Pentru oamenii politici ca Baloleanu, pământul este subiect de manevre politice. Pentru ţăranii ca Serafim Mogoş, Chirilă Păun, Petre Petre, pământul este o sursă de existenţă demnă, un loc în lumea satului, un rost. Chiar primarul Pravilă, care are pământ, vine cu ţăranii la conac, fiindcă speră să primească pământ.

Pentru Titu Herdelea pământul este sursa contradicţiilor sociale. De aceea, când vine la Amara cu Grigore Iuga, îl întreabă: *Dar pământurile oamenilor unde sunt?* Chiar Grigore Iuga ar vrea să atenueze contradicţiile sociale, permiţându-le ţăranilor să cumpere pământ. De aceea o roagă pe Nadina Iuga să-i primească pe ţărani, fiindcă aceştia vor să cumpere şi ei Babaroaga. Miron Iuga însă nu vrea să permită ţăranilor să aibă pământ, fiindcă astfel n-ar mai veni să lucreze pentru el. Pentru Ilie Rogojinaru pământul este un mijloc de

îmbogăţire. El îi spune lui Grigore Iuga: *Lăsaţi-i să muncească, nu-i obişnuiţi să aştepte să le dea statul ce nu sunt în stare să agonisească ei prin muncă,* fiindcă: *Dacă mâine îi daţi pământ de pomană, are să vă ceară pe urmă vite şi unelte de pomană, pe urmă bani de pomană...*

Ţăranii au căpătat pământ, dar într-o altă formă decât l-au dorit, aşa cum i-o spune ziaristul Roşu lui Titu Herdelea: *Victimele sunt aruncate în gropi colective, fără cruce, să nu lase nici o urmă*, fiindcă *interesele ţării cer ca atâtea milioane de ţărani să muncească flămânzi şi goi, pentru a procura câtorva mii de trântori bogăţiile, care să fie risipite în lux*. Dacă boierilor pământul le asigură o viaţă parazitară, pentru Stelian Halunga, specialistul, care-i administrează moşia lui Grigore Iuga, pământul este o profesiune, o problemă de viaţă.

d) Stilul lui Liviu Rebreanu este sobru, realist, nuanţat, obiectiv, cu epitete, metonimii, simboluri strict funcţionale. Analiza are o gradaţie a evenimentelor interioare, cu un ritm algoritmic logic, care pune în paralel viaţa interioară cu cea socială a eroilor. El ştie să asimileze neologismele, dar şi elementele limbii populare, într-o sintagmă de maximă expresivitate: *Pleacă sănătos şi să ne vedem, când ne-om vedea ceafa*, îi spun ţăranii lui Ştefănescu, că *te-am păscut noi*. Replicile acestuia sunt tot sugestive: *că mă lăsaţi pe drumuri, lipit pământului.*

Metaforele, simbolurile, comparaţiile au un context unic, expresiv: *cioburile împroşcau din locul loviturii ca stropi de sânge dintr-o rană, câţiva ţănduri îl plezniră peste obraji zgâriindu-l ca nişte gheare*, *flăcările mari izbucniră prin acoperiş ca o coroană luminoasă, mulţimea frământată ca o baltă răscolită de furtună.*

Epitetul primeşte o valoare deosebită. Petre Petre, venit să-i potolească pe ţărani, devine violent după ce vede portretul Nadinei, şi îi aminteşte rolul pe care l-a avut în uciderea ei, fiind un conducător al răscoalei: *Daţi băieţi ce staţi! răcni Petre cu ochi însângeraţi de mânie*; *Glasul i se uscă în gâtlej, numai buzele i se mişcau arse*.

Focul din exterior este exprimarea unui foc interior.

Ca şi în romanul *Ion,* acţiunea din *Răscoala* are două mari secvenţe: *Se mişcă ţara* şi *Focurile,* începe cu elementul de intrigă, adică discuţia din tren despre pământ între Grigore Iuga, Simion Modreanu şi Ilie Rogojinaru şi se încheie cu plecarea lui Grigore Iuga din Bucureşti, unde în gară are o nouă întâlnire cu Ilie Rogojinaru, în care fiecare-şi expune concluziile la premizele din discuţia de la începutul romanului. La această tehnică de roman sferoidal se adaugă tehnica algoritmică a analizei psihologice, precum şi o stratificare pe trei fire narative: Miron Iuga, Petre Petre, Titu Herdelea, prin care se fac ramificaţii în clasa dominantă, în structura satului şi în viaţa oraşului, a parlamentului, în politică şi presă.

Romanul *Răscola* este punctul de vârf în creaţia lui Liviu Rebreanu, alături de el stau *Ion* şi *Pădurea spânzuraţilor*.

Liviu Rebreanu – reprezentant al realismului

Principalele tendințe în dezvoltarea realismului românesc

a) Realismul liric sau de factură romantică este reprezentat de Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, Zaharia Stancu.

b) Realismul de factură clasică are ca reprezentanți pe Ioan Slavici, Alexandru Odobescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, George Călinescu.

c) Realismul critic obiectiv este reprezentat de Nicolae Filimon, I.L.Caragiale, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Cezar Petrescu.

Caracterul realist al universului social creat de Liviu Rebreanu

a) Eroi reprezentativi ai unor categorii sociale:

• Ion – țăranul sărac care vrea să aibă pământ ca şi Vasile Baciu, Alexandru Glanetaşu;

• Ana – blândă, harnică, nefericită, ca şi Zenovia, o zestre şi o forță de muncă;

• Titu Herdelea – naiv, patriot, inteligent; reprezintă cărturarul în formare din aceeaşi categorie cu Grofşoru, Pintea, Zăgreanu;

• Petre Petre, țăranul angajat în lupta socială, reprezintă aceeaşi categorie socială ca: Toader Strâmbu, Melinte Heruvimu, Serafim Mogoş, Trifon Guju;

• Miron Iuga reprezintă clasa feudală. Din această categorie mai fac parte Grigore Iuga, Nadina Iuga, Gogu Ionescu;

• Apostol Bologa – patriotul român în procesul de formare a conştiinței de neam.

b) Împrejurări tipice – mod de a reliefa problematica socială:

• căsătoria pentru pământ *(Ion)* sau obținerea pământului prin violență *(Răscoala)*;

• munca istovitoare la câmp *(Ion)* – anarhia şi apoi continuarea muncii istovitoare *(Răscoala)* – bătaia țăranilor – agitațiile provocate de presă;

• incendierea conacelor – uciderea unor boieri şi arendaşi – forme de exprimare a conflictului social – compromisurile din parlament;

• înăbuşirea violentă a răscoalei – războiul social;

• războiul național – distrugeri, silnicii, execuții *(Pădurea Spânzuraților)*.

c) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială:

• conflict social în *Răscoala* – între țărani şi boieri – Miron Iuga – Trifon Guju;

• conflict național în *Pădurea spânzuraților* – români şi Imperiul Austro-Ungar;

• conflict personal în *Ion* – între Ion – Vasile Baciu şi apoi George Bulbuc – Ion;

• conflict politic în *Răscoala* – liberali şi conservatori;

• subiectele – *o suită de felii de viață,* deci realiste.

d) Atitudinea realist-critică determinată de conflictele sociale:

• față de coaliția burghezo-moşierească – *Răscoala*;

• față de autoritarismul imperialist austro-ungar: *Pădurea spânzuraților* ;

• față de unele personaje: Gogu Ionescu – laş; Ion – pătimaş; Roza Lang – imorală; Zaharia Herdelea – laş; Varga – viclean; Karg – brutal, ipocrit.

e) Scientismul – o concepție realist-ştiințifică despre locul literaturii:

• documentare pe teren – *Răscoala* – o înțelegere obiectivă a fenomenelor sociale;

• Miron Iuga vede mişcarea țăranilor ca moment al revoluției burghezo-democrate;

• Apostol Bologa – trezirea conştiinței naționale, un proces legic.

f) Procedee realiste – creația, analiza psihologică:

• Creația – eroii sunt bine individualizați şi au autonomie față de autor – țăranii nu sunt o masă nediferențiată, ci fiecare țăran este bine conturat – Melinte Heruvimu, Toader Strâmbu, Trifon Guju, Serafim Mogoş, Ion Pravilă sunt caractere reprezentative pentru categoria socială țăranul.

• Analiza psihologică – identitatea dintre gândire, cuvânt şi faptă – Apostol Bologa – față de generalul Karg.

g) Teme realiste: – satul şi țăranul – *Ion* şi *Răscoala*:

• războiul – *Pădurea spânzuraților* ;

• conştiința – *Ciuleandra, Pădurea spânzuraților.*

Valori creative în textul romanelor lui Liviu Rebreanu

a) *nivelul expresiv* este exprimat prin nuanțare, contextualizare, metafore, simboluri, metonimii, epitete cu valori noi;

b) *nivelul productiv* este realizat prin tipizare, analiza psihologică, tehnica sferoidală de roman, *alegerea feliilor de viață*, tematică, eroi reprezentând categorii sociale ca Melinte Heruvimu, Toader Strâmbu, Serafim Mogoş, Raul Brumaru;

c) *nivelul inventiv* este realizat prin folosirea tehnicii algoritmice în analiza psihologică pentru a construi eroi ca Titu Herdelea, Petre Petre, Nadina Iuga, care au evoluții interioare netipice; prin problematizare;

d) *nivelul inovativ* este realizat prin mitizarea eroului ca atunci când Ion sărută pământul şi i se pare că este titan, că operează un ritual străvechi al pământului-mumă, transformându-l într-un arhetip pe principiul pământ;

e) *nivelul emergent* care constă într-o înțelegere legică a fenomenului social şi o foloseşte în construirea unor eroi la nivel de actanți ca Miron Iuga şi Apostol Bologa. Apare ideologemul *lumină*, care generează structura romanului *Pădurea spânzuraților* şi ideologemul *pământ* în structura romanului *Răscoala.* Eroii, Ion (țăranul), Miron Iuga (boierul), reprezintă conştiința claselor feudale, iar Apostol Bologa – trezirea conştiinței naționale. Toți par conduşi de o voință din afara lor.

Cezar Petrescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut în satul Hodora, județul Iaşi, în 14 decembrie 1892. Tatăl era inginer agronom, cu studii în Franța, şi se numea Joja Petrescu. Era din satul Boldul de lângă Caracal. Mama Olga Comăniță era moldoveancă. Va absolvi liceul *Roman Vodă* din Roman. Va scrie nuvele şi romane, încurajat de grupul de la *Viața românească* şi are ambiția de a realiza „Cronica românească a veacului XX”, aşa cum Balzac scrisese „Comedia umană”.

Din activitatea sa foarte prolifică, realizată în cel mai autentic stil gazetăresc, remarcăm:

• nuvele: *Scrisorile unui răzeş* (1922); *Drumul cu plopi* (1924); *Omul din vis* (1926); *Omul care şi-a găsit umbra* (1926); *Vino şi vezi!; Carnet de vară* (1928); *Nepoata hatmanului Toma; Flori de gheață; La paradis general; Adevărata moarte a lui Guynemer; Aranca, ştima lacurilor; Prietenul meu Jean; Întoarcerea eroului; Lângă o piatră veche; Războiul lui Ion Săracu* – în care se pregăteşte pentru roman.

• romanele – sunt scrise cu multă uşurință, fără a avea densitatea şi adâncimea lui Liviu Rebreanu, tocmai fiindcă a scris foarte mult: *Întunecare* (1927); *Simfonia fantastică* (1928); *Calea Victoriei* (1929); *Aurul negru* (1933); *Comoara regelui Dromichet; Oraş patriarhal; Apostol; Carlton; Adăpostul Sobolia* (1944); *1907; Ochii strigoiului; Romanul lui Eminescu; Tapirul; Plecat fără adresă; Baletul mecanic; Greta Garbo; Cheia visurilor; Fram, ursul polar; Duminica orbului*.

Va mai scrie scenariul pentru filmul *Nepoții gornistului* şi piesa de teatru *Pârjolul*.

Moare la 9 martie 1961.

2. Romanul ***Întunecare*** are ca temă războiul mondial din anii 1914–1918, care pentru români a fost un război dus pentru realizarea unității şi independenței naționale, ideal al poporului român. Eroul principal, Radu Comşa, este un tânăr intelectual, logodit cu Luminița, fiica lui Alexandru Vardaru, om politic foarte influent şi moşier. Fratele său, colonelul Pavel Vardaru, va influența destinul lui Radu Comşa, în sensul de a-l feri să plece pe front. Radu Comşa, ca şi prietenul său, Virgil Probotă, este departe de a înțelege realitatea, şi cade victimă propriilor sale visuri, ca şi Apostol Bologa, eroul lui Liviu

Rebreanu, din romanul *Pădurea spâzuraților*. Confruntarea dură cu realitatea va fi pentru el dramatică. Pleacă pe front spre a-şi dovedi sieşi, din orgoliu, că nu este laş. Este rănit, mutilat, şi nu mai poate realiza căsătoria cu Luminița. Drumul său ca arivist este ratat.

Romanul se vrea un episod dintr-o amplă frescă socială, aşa cum o exprimă autorul: „Înregistrez realitatea. O înregistrez parcelat. Articulez o realitate cu alta, o problema psicologică cu alta. Un roman cu altul. Toate vor alcătui o frescă. O frescă a epocii cu problemele ei şi cu realitatea ei". Romanul ar vrea să arate dezamăgirea celor ce au luptat în război, crezând că prin jertfa lor se va realiza o lume mai bună şi înțeleg târziu că au fost manipulați de o serie de politicieni lipsiți de scrupule. Titlul romanului sugerează această năruire a idealurilor.

În finalul romanului, Radu Comşa o va reîntâlni pe Luminița la mare, cu soțul şi copilul ei. În capitolul final „Lângă Lacul Negru Asfaltit" Radu Comşa fuge urmărit de la geam de copilul Luminiței şi se aruncă în lacul de asfaltit: „Iar apa de acolo e atât de grea şi blestemată, încât nu primeşte trupul nici unui înecat".

Romanul consemnează realitatea, dar nu-l determină pe cititor s-o retrăiască. Episodul în care Radu Comşa, în uniformă de ofițer, asistă scârbit la felul în care armata trage în muncitorii tipografi care manifestau în 1918 în piața palatului regal, este semnificativ în acest sens. Scriitorul vrea să fie un martor, să realizeze doar o frescă socială amplă şi nu-şi propune să urmărească viața lăuntrică a eroilor. Lui Cezar Petrescu îi lipseşte tenacitatea lui Liviu Rebreanu, care a scris romanul *Ion* de 20 de ori, adică l-a adâncit şi finisat până i-a dat o formă artistică corespunzătoare. Când Liviu Rebreanu, în romanele *Jar* şi *Gorila*, a cedat presiunii editorilor, ca şi Cezar Petrescu, a realizat romane sub nivelul romanelor *Ion* şi *Pădurea spânzuraților*. Calitatea scrisului se dobândeşte printr-o decantare îndelungată, aşa cum vinul îşi dobândeşte limpezimea, tăria şi aromele în timp. De aceea romanele lui Cezar Petrescu rămân la nivelul productiv de creativitate.

Camil Petrescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la Bucureşti, în 22 aprilie 1894. Urmează cursul liceal la Colegiul „Sfântul Sava”, apoi la Liceul „Gheorghe Lazăr”. A absolvit Facultatea de Filosofie şi Litere. Debutează la revista „Facla” în 1914. Participă la Primul Război Mondial şi îl va reflecta în *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război*. Va fi profesor şi gazetar la Timişoara. Va colabora la revista *Sburătorul* şi la cenaclul ei. Este redactor la *Revista Fundațiilor Regale*, director al Teatrului Național din Bucureşti, membru al Academiei Române. Moare în 14 mai 1957.

Activitatea literară cuprinde romane, piese de teatru, versuri, nuvele, eseuri, însemnări.

• Romane: *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război* (1930), *Patul lui Procust* (1933), *Un om între oameni* (1953–1957).

• Piese de teatru: *Jocul ielelor*, *Act venețian*, *Suflete tari*, *Danton*, *Mitică Popescu*, *Bălcescu*, *Caragiale în vremea lui.*

• Versuri: *Ideea. Ciclul morții* (1923), *Transcendentalia* (1931).

• Nuvele: *Turnul de fildeş.*

• Eseuri: *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), *Teze şi antiteze* (1936).

• Filosofie: *Husserl – cu o introducere în filosofia fenomenologică* (1938), *Doctrina substanței* (1988).

• Articole şi jurnal: *Note zilnice* (1975), *Rapid Constantinopol Bioram* (1933).

• Ziarist: *Săptămâna muncii intelectuale şi artistice*, *Cetatea literară*.

2. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

a) Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* poate fi interpretat ca un roman social, realist, fiindcă universul îl formează viața socială românească înaintea şi în timpul primului război mondial. Mesajul este o critică socială a societății bucureştene dominată de arivism, vicii, snobism, ipocrizie şi demagogie.

Subiectul este o povestire a unui locutor, Ştefan Gheorghidiu, ale cărui trăiri şi evenimente organizează din secvențe *felii de viață*, o structură neliniară a evoluției eroilor. Romanul începe cu un punct culminant, atunci când războiul interior atinge apogeul şi se transformă într-un război exterior. Folosind o tehnică definită de critica literară a *oglinzilor paralele* sau de dedublare a eului,

autorul, devenit locutorul Ştefan Gheorghidiu, organizează filmul secvenţelor *felii de viaţă*, care să explice acumularea tensiunilor interioare în sufletul acestuia. Faptul de viaţă este ales în strânsă corelaţie cu ecoul său interior, în măsura în care el este expresia unei intense trăiri afective.

Ştefan Gheorghidiu, un student sărac la filosofie, se căsătoreşte cu Ella, o colegă de facultate, frumoasă, dar fără posibilităţi de a deveni o intelectuală. În concepţia lui Camil Petrescu, intelectualul este un om, care-şi pune probleme, adică trăieşte pe dictonul cartezian: *Dubito ergo cogito, cogito ergo sum.* Aceste îndoieli asupra evoluţiei Ellei apar din momentul de intrigă. Ştefan Gheorghidiu primeşte o moştenire importantă prin moartea unchiului său Take. Viaţa cuplului se schimbă. Nu mai au prietenii dinainte, săraci, ci încep să frecventeze saloanele clasei dominante, unde sunt introduşi de rudele care până atunci îi ignorau. Orgolios, Ştefan Gheorghidiu îl înfruntă pe unchiul Take, îl ridiculizează pe Nae Gheorghidiu, riscând să fie dezmoştenit pentru a apăra memoria tatălui său şi, mai ales, căsătoria sa cu o studentă săracă, cum era Ella. Aceasta, dornică de a intra în sfera modelului său de gândire, rămâne dezamăgită de istoria filogenezei ideilor filosofice din capul lui Ştefan Gheorghidiu. Ideile o fascinează, dar este derutată de discuţia purtată cu el.

Ştefan Gheorghidiu face o eroare fundamentală, fiindcă n-o ajută pe Ella să-şi definească o concepţie despre lume şi viaţă, ba mai mult, neavând el însuşi o imagine a sensului evoluţiei interioare, care ar fi trebuit să fie efectul ideilor filosofice, îi determină prăbuşirea interioară.

Ella caută în interiorul ei lumina, pe care crede c-o are Ştefan, fiindcă îl vede cum discută cu uşurinţă problemele abstracte de filosofie, din care ea nu înţelege nimic, deşi îl urmează la seminarii şi cursuri.

Orbit de orgoliul său, de demagogia beţiei de cuvinte a filosofiei, Ştefan ajunge pe o poziţie ateistă. Când Ella îl întreabă unde este Dumnezeu, în ce sens toată filosofia înseamnă un drum spre adevăr, Ştefan Gheorghidiu îşi dovedeşte nu limitele proprii, ci limitele filosofiei. El pune o întrebare de esenţă ateistă sau teosofică: *Dar pe Dumnezeu, cine l-a făcut?* Întrebarea este un model de sofistică şi de eroare fundamentală, fiindcă se confundă creatorul cu creaţia, cauza cu efectul, eternul cu relativul, conştiinţa cu materia şi arată cauza pentru care filosofii devin duşmanii lui Dumnezeu şi ucenicii minciunii. Ei confundă raţiunile lui Dumnezeu cu raţiunile lor, fac din propria raţiune un idol ca sectanţii.

Amputată de îndoiala carteziană a lui Ştefan Gheorghidiu în esenţă, adică în fragila ei credinţă, Ella rămâne fără un sprijin interior, fără un principiu ordonator, pluteşte în derivă şi treptat îşi însuşeşte de la noua configuraţie socială, în care trăieşte, conceptul satanic de *carpe diem*, specific clasei dominante. Ea se va prăbuşi treptat, modelându-şi existenţa prin imitarea comportamentului frivol, parazitar, mercantil şi fad al lumii burgheze, devenind amanta unui snob, semiescroc, fals avocat şi ziarist, Gregoriade.

Efectele discuţiei purtate de Ştefan cu Ella vor apărea dur în excursia de la Odobeşti, când Ella va cocheta obraznică cu Gregoriade. Eroul se va îndepărta de ea, se va angaja într-o afacere penibilă cu Nae Gheorghidiu şi Vasilescu

Lumânăraru. Ei se cred oameni capabili să conducă o întreprindere metalurgică, dar dau faliment. Ştefan descoperă un alt drum în interior, nu prin afect ci prin intelect. El crede că a descoperit o nouă înțelegere a filosofiei lui Kant, dar nu izbuteşte să iasă din câmpul speculațiilor abstracte (*Jocul ielelor*, cum îl va defini autorul prin titlul unei drame). Concentrarea pe front se produce exact în acest moment de tensiune maximă între el şi Ella. Explozia şi conflictul cu căpitanul Corabu derivă din faptul că nu i se permite să fugă până la Câmpulung, unde este Ella, spre a o surprinde cu Gregoriade. Contactul cu inamicul, declanşarea războiului îl îndepărtează de războiul interior. În capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu,* avem o adâncă implicare a intelectualului în conflictul național. Confruntarea cu realitatea dură a războiului determină o maturizare a eroului, care are o evoluție de la categoria eroilor inadaptabili la cei angajați în revoluția socială.

Rănit, are o perioadă de convalescență, se întoarce pentru scurt timp acasă, găseşte o scrisoare, care-i arată ce făcea Ella în timpul cât era pe front. Propunerea lui de divorț o loveşte pe Ella: *Parcă i-a despicat cineva țeasta în două*. Comportamentul generos prin care îi dă casele din Constanța şi o nouă sumă de bani, *adică tot trecutul*, ne determină să-l vedem pregătindu-se pentru o altă viață, ca şi Apostol Bologa. Scenele de război, puse față-n față cu lumea saloanelor, cu incompetența conducerii, determină cristalizarea unei atitudini, a unei înțelegeri, a unui alt mod de a fi, de a gândi. Personalitatea lui Ştefan Gheorghidiu se conturează prin formarea unui nou concept despre lume şi viață, care-l va angaja în lupta socială.

b) *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este un roman de problematică, adică expresionist, fiindcă dezbate problema războiului, problema iubirii, problema intelectualului.

Problema războiului este, de fapt, tema realistă a romanului. Antinomia viață – moarte elimină celelalte probleme în anumite puncte ale desfăşurării acțiunii. Din acest punct de vedere este un roman de război, din punctul de vedere al problemelor sociale este un roman social, din analiza şi problematica sentimentului de iubire este un roman de dragoste, din felul în care discută problema intelectualului, a formării conştiinței este un roman de problematică expresionistă.

Câtă luciditate atâta dramă, va spune scriitorul, fiindcă drama se adânceşte prin luciditate, aşa cum o trăieşte intelectualul aflat în bătaia obuzelor, a cartuşelor, ca în capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu.*

Războiul, pentru fiecare combatant, este o chestiune de viață şi de moarte. Pentru el nu este important, dacă moare într-o bătălie, care intră în istorie sau într-o încăierare de patrule, în gestul de a duce un obuz neexplodat sau forțând un baraj de artilerie, de frig sau provocând conflicte ca cel dintre Gheorghidiu şi căpitanul Corabu.

Frazele, care vădesc experiența dură a războiului, au autenticitate: *Gândul morții cu totul necunoscut mi se pare anesteziant, cei care vor scăpa după zece ore de luptă vor muri poate la noapte, în clipa asta am avut impresia că s-au ciocnit două locomotive, cu un zgomot de iad, nervii pleznesc, pământul şi cerul*

se despică, sufletul a ieşit din trup, ca să revină imediat şi să vedem că am scăpat, seninătatea cretină cu care luptasem în ultimele clipe se transformă într-o durere de cancer al pieptului.

Romanul, deşi realist de factură expresionistă, are unele elemente impresioniste, în care locutorul este dominat de universul senzațiilor: *Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câțiva paşi, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, îşi înjumătăţeşte răsuflarea şi se încordează iar, sec, în aşteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipație, încleştezi dinții, cu mâna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică şi aştepți să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăştiat. Deasupra ta întâia explozie îți sparge urechile, te năuceşte, a doua te acoperă de pământ. Dar prin faptul că le-ai auzit pe amândouă nu eşti mort.*

Consecințele psihologice asupra celor implicați în război sunt greu de evaluat: *Mă gândeam uneori la sentimentul groaznic, pe care îl încearcă cei condamnați, care află numai în ultimul moment, că sunt grațiați. Toată viața lor vor trăi sub impresia acestor clipe. Dar noi aici care suntem condamnați cu fiecare lovitură şi după fiecare, parcă grațiați*. Cea mai intensă dezbatere este aceea în legătură cu formarea conceptului de război. În acest sens, războiul este mânia, dorința de a te bate: *Nici unul din motivele invocate obişnuit în campaniile de ațâțare a popoarelor nu m-ar fi putut face să lupt cu ură şi cu dorința de a ucide.*

Războiul nu e o problemă de patriotism, ci o opțiune adâncă, intimă a necesității: *Nu ideea de patrie, care pentru mine se confundă cu cea de stat în tendințele de cucerire economică ... nu m-ar fi făcut să lupt activ, să vreau să ucid*.

Războiul, pentru ofițerul neamț, căzut prizonier, şi cu care Ştefan Gheorghidiu are un dialog, este o problemă de tactică şi strategie: *Dacă tu stai şi inamicul porneşte la atac, artileria ta trage. Atunci inamicul se opreşte şi începe să tragă artileria lui mai puternic, atunci tu evacuezi poziția şi laşi pe ai lui să vină s-o ia...* .

Războiul este o problemă de dotare tehnică de luptă, aşa cum constată Ştefan Gheorghidiu: *Câtă vreme ei pot dezlănțui în linişte un uragan ca ăsta, prin care nici o unitate nu poate trece neînjumătățită şi nedezorganizată, e înfrângerea*.

Războiul nu e doar calcul, ci şi neprevăzutul, este competența cu care este condusă armata. Revolta intelectualului Ştefan Gheorghidiu este dată de felul în care conducerea proastă a armatei române a permis pătrunderea armatelor germane în țară.

c) Problema iubirii este dezbătută cu luciditate şi urmărită cu subtilitate şi nuanțare. Declanşarea ei este văzută ca un proces de autosugestie: *O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie*. Această pătrundere a afectului spre a se transforma în patimă este o continuitate care îl amplifică: *Iubeşti la început din milă, din îndatorire, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită, îți repeți că nu e loial s-o jigneşti, să înşeli atâta încredere.*

Etapele sunt analizate cu atenție, urmărind un fir logic: repetiția, deprinderea, permanența, obişnuința: *Pe urmă te obişnuieşti cu surâsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj şi treptat îți trebuieşte prezența ei zilnică*. Iubirea devine apoi o patimă, devine exclusivă, o dominantă asupra gândirii: *Orice iubire e un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă*. Este apoi urmărită cu luciditate şi analizată ştiințific voința: *Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că menținute cu voință duc la o adevărată nevroză*. Se înăbuşă orice alte tendințe, se închid alte drumuri în viață, se dă un anumit curs destinului: *Înăbuşi în tine mugurii oricăror alte prietenii şi iubiri. Toate planurile de viitor ți le faci în funcție de nevoile şi preferințele ei*. Apoi se declanşează patima: *Prezența femeii îmi era indispensabilă ca morfina unui detracat*. Mai apoi apar contradicțiile, declinul: *Dragostea nu e idilică ci are o drojdie grea de amărăciune*. Gelozia declanşează o stare conflictuală interioară, o disperare neputincioasă ce l-ar duce la gesturi absurde: *S-o strâng de gât şi să-i răcnesc cât voi putea de îndârjit şi exasperat: ştiam totul ... ştiu absolut totul*.

Autoanaliza, autosugestia dau o stare de tensiune notată obiectiv, lucid: *Ca un resort împins, strâns la maximum, trebuie să izbucnească tot ce am comprimat în mine. Umilință, nădejde şi furie*. De aici constatarea: *Dragostea e cele mai adeseori o frățietate în amar.*

Ieşirea din acest carusel al patimii provocat de Ella îi oferă filosofia lui Kant, care îl duce pe Ştefan Gheorghidiu la sublimarea afectului: *Atunci am înțeles, am simțit înfiorat, că poate există o lume superioară dragostei şi un soare interior, mult mai calm şi mult mai luminos în acelaşi timp*. Este o interiorizare mai adâncă şi-l echilibrează.

Confruntarea dură cu realitatea războiului o elimină pe Ella din sufletul lui şi de aceea, când are în mână dovada trădării ei, îi propune: *Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu, dacă ne-am despărți?* Îi dă bunurile materiale, după care ea tânjeşte şi o părăseşte fără niciun regret. Conceptul de *carpe diem* a distrus-o.

d) Problema intelectualului este esența universului şi a eroilor săi, este evoluția înțelegerii, dar şi a limitelor sale ideologice, a clarificărilor, pe care autorul le doreşte în căutarea febrilă a adevărului.

Intelectualul, în creația lui Camil Petrescu, este reprezentat prin două categorii. Din prima categorie fac parte intelectualii participanți la revoluția socială, iar din a doua intelectualii inadaptabili şi nonconformişti.

Intelectualii participanți la revoluția socială apar în cupluri, diferențiați de conceptele pe care sunt structurați: Gelu Ruscanu, pe dreptatea absolută, şi Praida, pe dreptatea de clasă, în drama *Jocul ielelor;* Danton, pe conceptul de revoluție iluministă, iar Robespierre, pe conceptul de revoluție absolută, în piesa *Danton;* Bălcescu, reprezentant al conştiinței naționale şi sociale, intelectualul revoluționar, exponent al maselor, şi Eliade, intelectualul oportunist, reformist, în drama *Bălcescu.* Ei luptă pentru realizarea idealurilor sociale.

Intelectualii inadaptabili alcătuiesc o altă serie reprezentantă de: Andrei Pietraru, în drama *Suflete tari,* Pietro Grala, în piesa *Act venețian,* Radu Vălimăreanu, în piesa *Mioara,* Ladima, în romanul *Patul lui Procust.* Ei se

caracterizează prin lipsa de orizont social, absolutizarea unui sentiment sau a unei idei, fragilitatea interioară, care-i duce la dezechilibru, închidere în sfera ideilor personale. Astfel, Andrei Pietraru trăieşte drama iubirii absolute, ca şi Radu Vălimăreanu sau Pietro Grala, iar Ladima, ca şi Gelu Ruscanu, caută să realizeze o dreptate absolută.

Ştefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, reprezintă punctul de conexiune dintre cele două categorii, în sensul că în prima parte a romanului vrea să-şi realizeze conceptul de iubire absolută, iar în partea a doua a romanului el parcurge drumul spre cea de a doua categorie a intelectualului participant la revoluția socială. El trăieşte un proces de dedublare a eului. Eul afectiv este angajat în relația cu Ella, iubeşte, urăşte, se frământă, vibrează intens la fiecare cuvânt. De aici reacțiile lui față de ofițerii ce discută cazon o dramă de familie. Expresiile lui: *Nu cunoaşteți nimic din psihologia dragostei, discutați mai bine ce vă pricepeți* îi trădează atitudinea nonconformistă, care va evolua spre lupta socială. În romanul *Patul lui Procust,* Nae Gheorghidiu este interpelat în Parlament şi avem o explicație în subsol că Ştefan Gheorghidiu se găseşte la ocnă. El s-a revoltat şi a călcat jurământul de ofițer, de aceea este probabil condamnat.

Problema intelectualului este, de fapt, drama conştientizării, a drumului spre conştiința de sine, a incompatibilității dintre realitatea socială şi idealurile intelectualului. Intelectualul caută să realizeze anticul dicton al lui Socrate: *Cunoaşte-te pe sine însuți.* De aceea toate experiențele esențiale ale intelectualilor lui Camil Petrescu sunt etape ale drumului spre interior, expresionist, al autorului. Dacă în prima parte a romanului el este un exponent al conceptului de iubire absolută, este disperat de evoluția Ellei, în partea a doua a romanului Ştefan Gheorghidiu caută conceptul de dreptate absolută. Fiind construit pe un concept, el este un prototip, este **căutătorul,** aşa cum mărturiseşte: *Căutam o verificare şi o identificare a eului meu*. De aceea toate episoadele sunt alese în funcție de problema interioară a eroului Ştefan Gheorghidiu locutorul, adică cel care povesteşte, alter ego-ul autorului. El simulează şi disimulează spre a-şi dovedi superioritatea. După episodul de la Odobeşti, o îndepărtează pe Ella şi joacă rolul indiferentului. La hipodrom, face curte unei doamne în fața Ellei, deşi este mereu în căutarea ei. Evenimentele sunt pretexte pentru a analiza categoriile interioare ale eroului: motivații, opțiuni, hotărâri, aspirații, concepte, reprezentări, simboluri, raporturi, marcând deplasarea lui de la o personalitate construită pe categorii ale subconştientului: afecte, tendințe, reflexe, senzații, la categorii noetice şi volitive.

Iubirea devine, în acest context, un moment al drumului spre interior şi dă, prin sublimare, structurarea modelului noetic ca: armonia şi echilibrul, conştiința de sine, reprezentări noi ale Ellei, ale războiului, ca imagini ale conceptelor de iubire pură, de război interior şi exterior, de *catharsis* şi de *mimesis* prin simularea indiferenței. Pentru el iubirea pură se interferează cu războiul interior: *Pentru mine dragostea aceasta era o luptă neîntreruptă, în care eram veşnic de veghe, cu toate simțurile la pândă, gata să previn orice pericol.*

Caracterul de analiză al romanului este discutat de criticul literar Perpessicius: *Romanul pe ambele fronturi, al amorului conjugal şi al războiului, este un neîntrerupt marş, tot mai adânc, în conştiinţă.*

Acest drum al conştientizării este mărturisit astfel de Ştefan Gheorghidiu: *Drama războiului nu este numai ameninţarea continuă a morţii, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte altfel, ceea ce cunoştea într-un anumit fel*. Este renaşterea, iluminarea, înţelegerea, restructurate mereu, restructurând eroul, acţiunea, dar şi gândirea cititorului. De la Ştefan Gheorghidiu la Apostol Bologa este un drum lung, care exprimă diferenţa dintre nivelul productiv şi inventiv al lui Camil Petrescu şi nivelul inovativ şi emergent al lui Liviu Rebreanu.

3. *Patul lui Procust*

a) *Patul lui Procust* este un roman expresionist, construit pe voci ideologice, axat pe problema intelectualului, dar şi realitatea social-istorică românească de la începutul secolului al XX-lea care tratează problema incompatibilităţii dintre viaţa socială şi viaţa interioară a intelectualului.

Subiectul este luat din realitatea social-istorică şi este impregnat de simboluri. Titlul romanului este încărcat de semnificaţii mitice, fiindcă uriaşul care închide drumul spre Atena, spre înţelepciune, spre cunoaştere şi este ucis de eroul eliberator, semizeul Tezeu, este însăşi societatea burgheză. Aşa cum Procust aşeza călătorii pe un pat spre a-i lungi sau a-i scurta după măsura acestuia, tot astfel societatea burgheză impune limite inumane, legi, reguli, care schilodesc sau distrug personalitatea umană, omul în sine, valoarea lui spirituală.

Romanul se afirmă de la bun început ca aderând la realism prin atitudinea critică, la simbolism prin sugestiile date mitului lui Procust, la clasicism prin mitul antic şi conceptul de armonie şi echilibru, la expresionism prin problematica conştiinţei.

Tehnica romanului ridică problema raportului dintre scriitor şi erou. Pentru a răspunde nevoii de autentic, de veridic, de viaţă trăită, pe care îşi propune să le aducă orice scriitor realist în general şi Camil Petrescu în special, autorul inovează o structură compoziţională pe voci, dând o autonomie accentuată eroilor săi.

El simulează că invită pe doi dintre ei, Doamna T. şi Fred Vasilescu, să scrie ei textul pentru a-şi exprima amprenta psihică proprie, lipsită de elementele amprentei autorului.

Compoziţia textului ne apare, astfel, structurată din trei segmente complet diferite, adunate printr-o tehnică de colaj.

Textul T., realizat de doamna T. (Maria T. Mănescu), este alcătuit din trei scrisori într-un stil liric, feminin, cald, autentic, intimist. Epistola este o specie clasică şi sunt realizate romane în genul epistolar ca cel al lui Laclos, *Legăturile primejdioase.* Textul este realist, de factură romantică şi cu elemente clasice. Are o amprentă psihică construită pe afecte, senzaţii, tendinţe, reflexe, adică pe categorii ale subconştientului cu elemente ale sistemului volitiv: reacţii, atitudini, hotărâri, scopuri. Povesteşte episodul erotic dintre doamna T. şi Fred Vasilescu.

Textul Fred aparţine lui Fred Vasilescu şi este intitulat *Într-o după amiază de august.* El este construit după regula celor trei unităţi: de loc, de timp şi de acţiune, preluată din clasicism, dar aplicată parţial în realism. El are ca subiect drama poetului Ladima. Este un text masculin, viguros, realist, construit pe o amprentă psihică, alcătuită din categorii ale sistemului volitiv.

Textul autorului este complementar şi este alcătuit din note false, comentarii, fragmente de articole, poeziile poetului George Demetru Ladima, Epilogul II şi are o amprentă de tip noetic. Dă compoziţiei romanului un accentuat aspect de colaj.

Patul lui Procust este romanul consecinţelor relaţiilor din cadrul societăţii burgheze. Eroii sunt nişte mutilaţi psihic de monstruoasa şi satanica societate capitalistă. Ei caută un drum de ieşire din labirintul social, unde spiritul satanic, minotaurul, nu mai este ucis de Tezeu, ci fiecare trebuie să-l ucidă în el însuşi. În acest sens, ei caută să iasă din labirintul egoismului, păcatului şi întunericului, sunt disperaţi, sufocaţi, se sinucid ca Ladima şi, probabil, Fred Vasilescu, sau se resemnează ca Doamna T.

b) Textul T. este realist, dar de factură romantică şi are ca temă episodul erotic dintre Fred Vasilescu şi Doamna T., care începe cu punctul culminant, adică ruperea cuplului. Eroina mărturiseşte: *Veneam în ziua aceea cu braţul plin de flori,* metaforă care exprimă trăirea sentimentului de iubire în interior şi este sublimat în milă: *o milă imensă de bucuria mea şi de florile pe care le aveam în braţe* şi apoi în ruşine: *mi-ar fi fost ruşine să mă vadă servitoarea că aduc flori neprimite acasă.*

Afectul se sublimează şi dă o altă înţelegere a faptului cunoscut, a respingerii ei de către omul iubit, incapabil să iasă din cătuşa egoismului prin iubire. De aceea eroina îl compătimeşte: *mi-a fost milă de el*, ca semn că a înţeles că egoismul a fost mai tare decât iubirea din sufletul lui Fred şi de aceea el a pus servitoarea să-i spună că nu-i acasă.

Pretextul întâlnirii cu un prieten din copilărie al doamnei T. este folosit pentru rememorări, când, elevă fiind, el o conducea la şcoală, o iubea şi a vrut să se sinucidă, când a aflat că ea urmează să se mărite cu un inginer şi să plece în Germania. Textul este impregnat de elemente impresioniste: *N-aş fi vrut să se omoare, o, de loc, dar m-am gândit uneori ce impresie ar fi făcut în orăşelul nostru sinuciderea lui din cauza mea* şi de senzaţii feminine: *Moda cerea mult un galben de culoarea lămâiei, care la început mă jignea dar, când îl vedeam purtat de mai toate femeile frumoase, lăudam croitoreasa, care îmi impusese culoarea*. Indirect, eroina spune că are gândirea construită pe conceptul de mimesis. Ea foloseşte imaginea pentru a o transforma în suport pentru afecte, intenţionalităţi, reacţii: *Dar când i-am întâlnit ochii i-am recunoscut nu pe ei ci privirea*. Sunt surprinse asociaţii, corespondenţe, sugerând elemente de simbolism: *parfumul care făcea parte din vechea mea dragoste ca mirosul dintr-o grădină*. Alte reacţii au o evidentă tentă realistă: *nu-mi place să fiu văzută în tovărăşia unor bărbaţi mizeri ca înfăţişare, cu ghetele scâlciate, cu mâinile neîngrijite*.

Amprenta psihică a eroinei este feminină, delicată, subtilă, cromatică, lirică, intimă, exprimată prin categorii ale subconştientului: afecte, senzaţii, reacţii,

elemente de memorie, tendințe, la care se adaugă categorii ale sistemului volitiv: motivații, scopuri, opțiuni, reacții, intenții: *Încruntasem sprincenele ca să nu-mi dea lacrimile*. Finalul brusc al textului nu este un capriciu, ci o confirmare a delicateții eroinei, care refuză să se dezvăluie dintr-o pudoare de reținută candoare în cele mai intime dimensiuni ale personalității.

Textul T. are forma unor flori delicate, aşezate în vasul amplu al textului Fred, iar textul autorului are parcă rolul apei din vas, care dă funcționalitate celor două structuri. Astfel, delicatețea sufletului floare al eroinei nu poate găsi o rezonanță cu structura sufletului închis în egoism ca un vas, al lui Fred Vasilescu. Atenuarea este realizată de către autor, care cu versatilitate caută să străbată spațiul dintre cele două structuri atât de diferite.

c) Textul Fred, intitulat *Într-o după amiază de august,* încorporează mai multe voci, mai multe ideologii, fiind în esență realist şi se caracterizează prin plurilingvism.

Vocea Fred este construită pe conceptul de *carpe diem* şi descrie momente din viața socială ca: dejunul lui Fred Vasilescu cu doi scriitori, vizita la Emilia, rememorarea întâlnirilor cu Ladima, episodul erotic cu doamna T., episodul de la Techirghiol, problematica socială umană, drumul său spre conştiință. El joacă rolul seducătorului; în exterior este un Don Juan de Bucureşti, dar în el se trezeşte căutătorul. Destinul lui George Demetru Ladima îl fascinează şi caută să afle, din scrisorile păstrate de Emilia, cât mai multe despre el. Fred Vasilescu moare într-un accident de avion, fără a se putea şti dacă nu este o formă de sinucidere. Este o voce voluntară, puternică, care caută un răspuns la o întrebare nerostită.

Vocea Ladima se exprimă prin scrisori, prin poezii, prin articole. În textul Fred găsim scrisorile păstrate de Emilia. Este vibrația unui om sincer, viu, dornic de a trăi, de a iubi. Este lovit social prin grosolănia lui Nae Gheorghidiu, care-l sileşte, prin comportamentul lui josnic şi perfid, la compromisuri şi umilințe. Ladima este lovit şi de Emilia în planul personal. Delicatețea îl obligă să motiveze sinuciderea printr-o scrisoare către doamna T. Vocea Ladima are ramificații în textul autorului prin versuri, articole sau aspecte povestite de către autor din redacția ziarului *Veacul*.

Vocea Nae Gheorghidiu este a unui demagog, versatil, lipsit de caracter, imoral, brutal, ipocrit, laş. În Parlament nu ridică probleme legate de circumscripția, care i-a dat mandatul, ci doar probleme personale. Îl foloseşte pe Ladima cât are nevoie şi apoi îl abandonează. Este speriat când Ladima îl găseşte la Emilia.

Vocea Emilia este un model de nimfomană vulgară, care se crede actriță. Ea comentează episoadele legate de vizitele lui Ladima, conținutul scrisorilor, povesteşte episoade din lumea teatrului.

Vocea procurorului este rece, obiectivă, logică şi dă o motivație realistă sinuciderii lui Ladima.

Vocea Penciulescu este a unui parazit şi exprimă o ideologie materialistă pragmatică. Este violentă şi ostilă, a unui revoltat de profesie.

Vocea Bulgăran este rece, severă, grosolană, ateistă, scientistă. El este, de fapt, autorul moral al sinuciderii lui Ladima, fiindcă, în loc să-l ajute la momentul de impas ca prieten, el îl loveşte pe Ladima determinându-i sinuciderea.

Vocea Cibănoiu este a unui teosof. Este caldă, umană şi plină de compasiune. Nu l-a ajutat pe Ladima în momentul decisiv.

Amprenta psihică a textului este accentuat volitivă. Aspirația lui Fred Vasilescu de a pătrunde la Jokey Club este expusă prin textul autorului, unde se arată că, fiind refuzat, îşi propune să devină un as al aviației. Nu izbuteşte, iar căderea lui cu avionul este ambiguă. Jurnalul lui oferit doamnei T. de autor stârneşte multă curiozitate.

d) Textul autorului este complementar, explicativ, echilibrat, neutru, obiectiv şi este alcătuit din elemente eterogene, adunate printr-o tehnică de colaj: articole, poezii ale lui Ladima, comentarii la arta actorului, pe care le preia din *Modalitatea estetică a teatrului,* false note, Epilogul II. El îşi propune să lege două texte, vădit distanțate ca structură, şi să dea o imagine complementară asupra eroilor.

Astfel, imaginea doamnei T. se construieşte din textul propriu, din textul Fred, dar şi din imaginea obiectivă sugerată de textul autorului.

Imaginea lui Fred Vasilescu este realizată tot din straturi succesive. Din textul propriu avem imaginea unui om de lume, care ia masa cu doi scriitori. Este îndrăgostit în raporturile cu doamna T. şi, ca tânăr lipsit de principii morale, îl găsim cu Emilia. Fred este un ambițios în textul autorului, un egoist în textul doamnei T.

Textul autorului are sensul de a construi contextul social, ne redă elemente din viața parlamentară, ne prezintă redacția ziarului *Veacul,* la care lucrează Ladima. Reproduce articole şi poezii ale lui Ladima ca: *Parafă, Cer final, Samarcanda, Patul lui Procust*, care dau, în mod simbolic, mesajul romanului. Se redă discursul lui Nae Gheorghidiu din Parlament, articolul lui Sir James Jeans *Soarele care moare,* care promovează concepția sa ateistă şi determină sinuciderea lui Ladima. Se reproduc reacțiile la articolele lui Ladima, se explică numele doamnei T., se discută probleme ca fizicul în teatru, vocea, talentul.

Simularea actului creator, realizat de personaje, este un mod de a transpune în proză ceea ce făcuse Luigi Pirandello în teatru cu piesa *Şase personaje în căutarea unui autor.* Se discută conceptele de *mimesis, catharsis*, poezie pură, poetul profet, se pun în circulație panseuri ca: *vocea femeii care iubeşte este frumoasă, stilul frumos doamnă e opus artei, un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, nici unul din marii scriitori n-a avut talent*.

e) *Patul lui Procust* este un roman realist de factură expresionistă şi are o structură secvențială, alcătuită printr-o tehnică de colaj, a unor texte diferite: textul T., textul Fred, textul autorului, care, la rândul lor, sunt divizate şi au amprente psihice diferite, plurilingvism. În interiorul lor avem mai multe voci, ceea ce întăreşte structura compozițională foarte eterogenă a romanului, care imită arborescența, modelul vegetal al unui copac. Chiar imaginile eroilor se construiesc treptat din trăsături diferite, care se suprapun parțial şi au mai mult

un caracter complementar. Imaginea lui George Demetru Ladima este diferită în textul Fred, faţă de textul autorului. Demn, orgolios, bătăios, ca director al ziarului *Veacul*, concesiv, disperat, când rămâne fără posibilitatea de a-şi câştiga existenţa. De aceea Ladima ocupă, în galeria eroilor intelectuali ai lui Camil Petrescu, un rol intermediar. Cât are posibilitatea să scrie, să critice societatea burgheză, cât este angajat în lupta socială, apare ca un om puternic; când îşi dă demisia devine umil, fiindcă problemele personale îl copleşesc. Nae Gheorghidiu l-a manevrat cu dibăcie şi, după campania de presă, pe care o duce Ladima, este reprimit în Partidul Liberal, ca să nu demaşte toate culisele, corupţia, manevrele şi viciile acestui partid.

Pus să-i laude pe cei atacaţi până atunci, Ladima îşi dă demisia, crezând că într-o societate coruptă, venală, ipocrită, meschină, în care omul este o marfă, valoarea lui va fi luată în consideraţie.

Ladima, ca şi Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Ştefan Gheorghidiu, nu are Dumnezeu, este, de fapt, ateu ca autorul. De aceea este friabil şi se sinucide. Nimeni nu se sinucide, decât atunci când ajunge pe treapta a douăsprezecea a păcatului. Ignorant în problemele de suflet, autorul transmite propriile sale limite de înţelegere eroilor săi. De aceea Ladima este orgolios, fiindcă nivelul de orgoliu este măsura prezenţei duhului rău în om. El are o relaţie penibilă cu Emilia, crede că are dreptul la a-i judeca pe alţii, adică să nu vadă bârna din ochii proprii. Eşecul lui este eşecul pseudointelectualului ateu, care crede că morala este o chestiune teoretică, şi nu un semn al drumului spre Dumnezeu. Lecţia, pe care autorul o dă eroilor săi, dar şi cititorilor, este să nu facă la fel ca ei. *O soţietate fără prinţipuri,* cum o caracteriza I.L.Caragiale, dominată de *enteresul şi iar enteresul*, nu are nimic comun cu morala şi cu Dumnezeu. Ea mutilează sufletul, îl amputează, îl ucide, fiindcă este dominată de bani, adică de duhul satanic. Aşa este şi societatea actuală.

Camil Petrescu este o personalitate creativă de nivel inventiv, fiindcă tehnicile de roman folosite: de dedublare a eului, de reflectoare sau oglinzi paralele, de colaj, de voci ideologice, sinteza estetică, realizarea prin elemente complementare a imaginii eroilor, îl aşază pe acest plan. De aceeaşi factură este şi discuţia despre intelectual, care are limite, fiindcă intelectualul nu trebuie să fie doar un om, care ridică şi dezbate probleme, ci el trebuie să ştie să găsească rezolvarea lor. Mai mult, intelectualul la Camil Petrescu putea să găsească, aşa cum a găsit într-o situaţie mult mai grea, Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraţilor,* o ieşire prin Dumnezeu. Sinuciderea lor exprimă de fapt eşecul filosofiei, fiindcă intelectualul, fără viaţă creştină, fără credinţă este gol, o fantoşă. Măsura omului este dată de credinţa lui, fără ea viaţa, omul nu au sensul de a fi.

4. *Suflete tari*

a) *Suflete tari* este o dramă realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială. Eroul principal, Andrei Pietraru, este tipul intelectualului cinstit, care crede în posibilitatea fericirii sociale, crede în valoarea conceptului de *carpe diem*. De aceea, pentru el, realizarea idealului

social este de a trăi în casa lui Matei Boiu Dorcani, de a dobândi, ca arivist de tip Julien Sorel, această lume a privilegiilor sociale. Andrei joacă rolul îndrăgostitului romantic, dar în esență al arivistului realist, al ambițiosului, aşa cum se arată în discuția cu Matei Boiu Dorcani. El este fascinat de *jocul ielelor*, de transfigurarea unei realități sociale, fiindcă i se pare că idealul său este această lume a rafinamentului, a elevației. Prietenul său Culai îi cere să părăsească această lume ipocrită, falsă, a clasei dominante.

Textul dramei are şi un adânc caracter critic, mai ales când Matei Boiu Dorcani îi reproşează lui Andrei comportamentul ascuns şi viclean. Acest caracter critic este evident în final, când Andrei Pietraru, după ce s-a împuşcat, este luat de Culai la țară, ca să-l salveze nu numai fizic, ci şi sufleteşte de această lume a clasei dominante, plină de mofturi, orgolii, rafinamente, etichete. Culai îi propune, ca şi Elenei, o viață simplă şi modestă, fără ifosele parveniților. Concluzia lui Culai este că: *Andrei al dumneavoastră a murit,* arătându-i Ioanei Boiu care sunt consecințele actului lui Andrei Pietraru.

Drama pune în discuție locul şi rolul intelectualului în viața socială, a raportului său cu clasa dominantă. Andrei Pietraru acceptă să fie un instrument al acestei clase, dar apoi se răzvrăteşte, o seduce pe Ioana Boiu, vrea să devină un membru cu drepturi depline al acestei clase. De aceea el este un erou tipic realist – arivistul. Nici o preocupare a lui, în legătură cu valoroasa bibliotecă din casa Dorcani, nu se pune în discuție. Pentru un intelectual real, fascinația ar fi fost biblioteca, nu Ioana Boiu. Pentru el, o astfel de şansă, de a avea la dispoziție o bibliotecă de excepție, putea justifica abandonarea oricărei alte şanse sociale. Pentru un intelectual, drumul spre Adevăr, spre Cunoaştere, spre Lumină este fundamental. De aceea el este pseudointelectual.

b) *Suflete tari* poate fi interpretată şi ca o dramă romantică, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă. Eroul principal, Andrei Pietraru, trăieşte pe conceptul de iubire absolută, întrupat prin Ioana Boiu, fiica lui Matei Boiu Dorcani. El renunță la cariera sa socială şi acceptă postul de bibliotecar şi secretar al lui Matei Boiu Dorcani.

Sentimentul de iubire, amplificat de rațiune, de trăirea voluntară a unei continuități pe acest plan, devine o patimă, care-l orbeşte lăuntric pe Andrei Pietraru. El devine un exaltat şi de aici actele lui dezechilibrate. Orgoliul lui devine tot mai puternic, fiindcă el creşte în condițiile umilitoare din casa Dorcani. El are o atitudine de frondă romantică, devine intelectualul nonconformist. De aceea crede că are dreptul să pătrundă în camera Ioanei Boiu şi o amenință că se sinucide, dacă nu-i acceptă patima. Este un act disperat. Disperarea este treapta a unsprezecea a păcatului, la un pas de sinucidere. Actul lui Andrei Pietraru este al unui om dominat de duhul satanic. El îşi face *„chip cioplit"* din Ioana şi nu are, de fapt, Dumnezeu. Ioana este, de fapt, pentru el o zeiță, un idol, o transfigurează şi-i dă o valoare anormală în viața lui. Comportamentul lui este profund logic din punctul de vedere al esteticii romantice, unde afectul primează, dar profund irațional din punctul de vedere clasic şi penibil, din punctul de vedere expresionist, fiindcă ridică o pseudoproblemă.

Andrei Pietraru comite greşeala de a se lăsa sărutat de Elena, o guvernantă din casă, care-l iubeşte cu adevărat, ca semn de compasiune. Ioana surprinde scena, este puternic afectată, îl dispreţuieşte pe Andrei şi rupe legătura. Titlul ar vrea să sugereze că Andrei Pietraru, Ioana, Matei Boiu Dorcani sunt caractere puternice. De fapt, ei sunt împietriţi lăuntric de orgoliu şi nu sunt capabili de sentimente.

Evaziunea romantică din final, plecarea la ţară pentru a se regenera sufleteşte prin apropierea de natură, îndreptăţeşte interpretarea dramei ca fiind romantică. Dominat de afect, Andrei Pietraru ar avea o scuză pentru lipsa lui de preocupări intelectuale reale, adică elaborarea unor studii, în care să-şi arate valoarea sa reală de intelectual.

c) *Suflete tari* este, în acelaşi timp, o dramă expresionistă, fiindcă ridică problema intelectualului, ceea ce presupune că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere. În acest context, Andrei Pietraru este intelectualul, Matei Boiu Dorcani este boierul, Ioana Boiu este iubita, Elena este iubirea. În mod semnificativ, Andrei Pietraru se ocupă de bibliotecă, de valoarea căreia este atras.

Dacă Andrei Pietraru ar fi fost conceput de autor ca fiind cel ce are cunoaşterea, ca în *Bhagavad–Gita*, adică un intelectual de valoare, el ar fi avut un cu totul alt comportament. De aceea eroii lui Camil Petrescu sunt doar pseudointelectuali, fiindcă nu ştiu să trăiască pentru o idee reală, puternică, arzătoare.

Conflictul dintre generaţii, specific esteticii expresioniste, este prezent în felul cum Ioana Boiu ştie să rupă cercul de prejudecăţi al lumii, în care trăieşte, şi să accepte căsătoria cu Andrei Pietraru, să afirme dreptul tinerei generaţii la alte raporturi şi relaţii sociale decât cele ale tradiţiei.

Conflictul este de conştiinţă, fiindcă atunci când se împuşcă, Andrei îi spune Ioanei Boiu: *Pe dumneata te-am ucis în mine. Eşti moartă, mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată*.

Problema dragostei absolute, transfigurarea Ioanei Boiu într-o zeitate, este o călcare a poruncii *Să nu-ţi faci chip cioplit*. Nu creaţia trebuie iubită, ci *Creatorul*: *Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău* este porunca. În zbaterea eroilor lui Camil Petrescu găsim, de fapt, zbaterea autorului de a găsi un drum spre lumină. Autorul, ca şi eroii săi, trăieşte un eşec, fiindcă intelectualul adevărat găseşte Adevărul, care nu este un concept, un principiu, cum îl consideră filosofia, ci o persoană, o ipostază a lui Dumnezeu, adică Domnul Iisus Hristos. Întrebarea lui Pilat când Îl are în faţă pe Domnul Iisus Hristos: *Ce este adevărul?* este a filosofiei. Răspunsul era în faţa lui: *Eu sunt Adevărul, Calea şi Viaţa*. Dar Pilat, ca şi filosofii, ca şi eroii lui Camil Petrescu, stă în faţa lui, dar nu-L vede, fiindcă este orb. Nu are ochii minţii. Raţiunea fără credinţă duce la rătăcirea minţii, de aceea eroii lui Camil Petrescu se sinucid.

5. *Jocul ielelor*

a) *Jocul ielelor* este o dramă realistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială.

Gelu Ruscanu, eroul principal, este director la ziarul *Dreptatea socială* şi reprezintă categoria intelectualilor angajați în lupta socială. De aceea, în biroul redacției, are o lozincă de tip socialist: *Proletari din toate țările, uniți-vă!,* pusă în circulație de *Internaționala* sionistă, organizată de Marx, şi devenită slogan al celorlalte organizații cu caracter revoluționar socialist. Sosirea unui delegat al Internaționalei, care le cere să declanşeze revoluția odată cu războiul mondial, nu este o utopie, cum pare în piesă, ci o realitate devenită istorie.

Momentul este semnificativ pentru declanşarea conflictului lui Gelu Ruscanu cu Şaru Sineşti, ministrul justiției. Gelu Ruscanu are o scrisoare a Mariei Şaru Sineşti, care-i povesteşte un episod din viața ei de familie, când Şaru Sineşti a ucis-o pe bătrâna Manitti, spre a-i lua caseta cu valori: bani, aur, devize. Bătrâna locuia în casa lor, fiindcă fusese o prietenă a familiei Mariei şi rămăsese singură. Ca să nu înstrăineze banii şi valorile, făcând o donație filantropică, aşa cum bătrâna avea de gând, Şaru Sineşti o omoară, sufocând-o cu o pernă. Îi ia hârtiile de valoare, aurul, banii şi cu această avere face carieră politică, ajunge ministru. De aceea Gelu Ruscanu îşi propune să arate cât de putredă este societatea burgheză, dacă pune un criminal ministru al justiției, şi să arate superioritatea mişcării socialiste.

Gelu Ruscanu ne apare construit pe conceptul de dreptate absolută, abstractă, filosofică. De aici titlul piesei, *Jocul ielelor*, adică jocul ideilor absolute. Este o metaforă de specific național, fiindcă ielele sunt zânele, care joacă un joc arhetipal, hora, în noaptea de Sânziene, sugerând deschiderea drumului spre cer, la solstițiul de vară. Dacă un flăcău vede zânele, îşi pierde mințile. Eroii lui Camil Petrescu trăiesc acest miraj al ideilor absolute, care-i duce la pierderea minții. De aceea comportamentul lor este ciudat. Se poate face o relație cu romanul lui Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene.*

Şaru Sineşti îi propune lui Gelu Ruscanu, în schimbul scrisorii compromițătoare, eliberarea lui Petre Boruga, un fruntaş al mişcării socialiste, care era arestat şi condamnat la mulți ani de puşcărie, fiindcă lovise un procuror.

Gelu Ruscanu este supus unui presing social. Praida, care susține conceptul de dreptate de clasă, vede în această propunere un câştig pentru mişcare. Ea dovedeşte că mişcarea socialistă este puternică şi ar fi dat mai mult curaj membrilor ei. Pe de altă parte, la Gelu Ruscanu vine apoi soția lui Petre Boruga, cerându-i să-i elibereze soțul, fiindcă nu poate să crească singură copiii. O mătuşa a lui Gelu Ruscanu vine şi-i povesteşte cum Şaru Sineşti i-a salvat tatăl dintr-o situație disperată. Maria Şaru Sineşti vine şi-i spune să n-o compromită, fiindcă, dacă scrisoarea ar fi publicată, ei nu i-ar mai rămâne decât să se sinucidă. Pentru a-l convinge, scoate un revolver. Gelu i-l ia, dar prăbuşirea lăuntrică a conceptului de dreptate absolută îl face să-l utilizeze, pentru a se sinucide. Fără a-şi realiza idealul său de dreptate absolută, el consideră că viața lui nu mai are sens, e ratată, e absurdă.

b) *Jocul ielelor* este o dramă expresionistă, o dramă de idei, care pune în discuție problema intelectualului, a rolului său în revoluția socială. De aceea tema, conflictul, eroii, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere, sugerat prin metafora din titlul: *Jocul ielelor,* care este jocul ideilor. În acest sens, scriitorul utilizează sugestia ca în simbolism.

În ziar se transmite, de la un corespondent de la Paris, o situație asemănătoare, ca să se dea valoare tipică actelor din piesă, dar şi pentru a se folosi laitmotivul în structura textului dramatic. Dna Caillaux, soția ministrului justiției din Franța, îl ucide pe Albert Calmette, directorul ziarului *Le Figaro*, care publică o scrisoare compromițătoare.

Se prefigurează astfel de la începutul piesei evenimentele, ce se vor derula în actele următoare, în biroul ziarului *Dreptatea socială*.

La fel este vorba despre Saint-Just, care-l trimite pe Danton la ghilotină, fiindcă aşa cerea conceptul de revoluție absolută.

În planul social este o dramă realistă, însă în planul intim este o dramă de idei. Una din cele mai semnificative scene este, în acest sens, cea a discuției dintre Gelu Ruscanu şi Praida, în care cei doi îşi expun conceptele de dreptate absolută şi de dreptate socială. Dreptatea e absolută, aparține socialismului utopic, pe care Gelu Ruscanu îl reprezintă.

Conceptul de dreptate absolută, de esență iluministă, este realizat prin separarea puterii legislative de puterea executivă. Separarea puterilor în stat este un principiu aplicat în legislația burgheză. Conceptul de dreptate socială, de clasă, a fost aplicat de statele comuniste, unde puterea în stat este unică. Aplicarea conceptului de dreptate de clasă a stat la baza asasinatelor în masă ale regimurilor comuniste în perioada de dictatură a proletariatului. Se pun astfel în discuție două concepte, de fapt două structuri sociale diferite.

Pentru a-şi exprima conceptul de dreptate în afara contextului social, Gelu Ruscanu vrea să publice scrisoarea, sacrificând-o pe Maria Şaru Sineşti, fiindcă pentru un luptător social cauza este mai presus de persoane. El nu pregetă să-şi jertfească iubita pentru cauză, aşa cum Meşterul Manole nu şovăie să-şi jertfească ființa iubită pentru idealul său.

Toți eroii par a-şi căuta destinul, drumul prin labirintul vieții, care este văzut ca un drum în cunoaştere, ca o continuă descoperire. Când Gelu Ruscanu îl vizitează pe Petre Boruga în închisoare sau când stă de vorbă cu agentul de la siguranță, când vorbeşte cu Şaru Sineşti, cu mătuşa sa, cu Maria Şaru Sineşti, cu Praida, el are o continuă confruntare de idei. Scrima de idei se desfăşoară sub panoul de săbii din biroul lui Gelu Ruscanu, fiindcă tatăl l-a învățat de mic să dueleze.

Moartea lui Gelu Ruscanu este, de fapt, eşecul filosofiei, în sensul că limitele eroilor provin din adevărul, că fără credință în Dumnezeu ei nu pot să se autodepăşească. Moartea lor este un strigăt de ajutor, de neputință, un mesaj expresionist, un drum spre iad.

c) Problema intelectualului la Camil Petrescu implică, în primul rând, o definiție a termenului. Prin intelectual, Camil Petrescu înțelege un om care îşi

pune probleme, adică un om care caută să-şi definească raportul său faţă de societate, de mediul în care trăieşte.

Pe o treaptă de înţelegere mai înaltă, el ar trebui să fie cel care ştie să rezolve problemele, ca în panseul lui Shaw: *Cel care ştie face, cel care nu ştie învaţă pe alţii, cel care nici nu ştie, nici nu face, este pus să conducă*.

În *Bhagavad-Gita*, el ar fi definit prin *Cel care are Cunoaşterea*, adică cel care cunoaşte drumul de integrare în Sinele Suprem. Dacă pentru Immanuel Kant filosoful, adică intelectualul, este cel ce gândeşte pe categorii, pentru gânditorii indieni el ar fi definit prin cel ce are cunoaşterea discriminativă. Pentru a avea o imagine mai bună a discuţiei, în continuare redăm un verset din *Bhagavad-Gita*: *Cunoaşterea este mai bună decât exerciţiul; concentrarea minţii întrece Cunoaşterea; renunţarea la fructul (faptelor) întrece concentrarea minţii, iar liniştea vine imediat după renunţare.* (*Bhagavad-Gita,* XII, 12)

Ca filosof, Camil Petrescu ar fi trebuit să cunoască aceste versete, care l-ar fi ajutat să-şi depăşească limitele de înţelegere. Pentru continuarea argumentaţiei, trebuie să redăm alte câteva versete din *Bhagavad–Gita:*

Cel care nu se bucură, nu urăşte, nu se supără, nu doreşte, care renunţă la bine şi la rău, cel astfel dăruit, acela mi-e drag.

Acelaşi cu duşmanii sau prietenii, ca şi la cinste şi dispreţ, la frig şi căldură, acelaşi la fericire şi durere, scăpat de înlănţuire.

Nepăsător la insultă sau laudă, tăcut, mulţumit cu orice, fără casă, cu mintea neclintită, dăruit mie – aşa este omul drag (mie).

Însă cei care adoră această Lege nemuritoare, aşa cum (ţi-)a fost spusă, credincioşi, avându-mă pe mine drept ultim scop, dăruiţi, aceia îmi sunt foarte dragi. (Bhagavad-Gita, XII, 17–20)

Limitele filosofiei îi fac pe eroii lui Camil Petrescu să se sinucidă. Cunoaşterea le dă un orgoliu absurd, fiindcă nu au Dumnezeu şi nu înţeleg că prin smerenie se ajunge la Adevăr. Ei îşi fac din propriul eu un idol, fiindcă nu au virtuţile creştine: smerenia, mila, curăţenia, cumpătarea, răbdarea, hărnicia, bunătatea, blândeţea, credinţa, nădejdea şi iubirea lui Dumnezeu. Orgoliul îi orbeşte, nu fac voia lui Dumnezeu, ci voia proprie. Sunt atei, adică sunt căzuţi pe treapta a douăsprezecea a păcatului, sau rătăciţi, ieşiţi de sub scutul Duhului Sfânt. De aceea se sinucid, fiindcă valoarea omului o dă credinţa, semnul apropierii de Dumnezeu, adică ortodoxia, care este unica şi adevărata credinţă, care izvorăşte din Duhul Bunei-Credinţe. Intelectualul adevărat este un adânc teolog, el ajunge un om de principii, nu acceptă compromisuri, nu este ateu, nu cade la secte, nu se leapădă de ortodoxie, deci de Domnul Iisus Hristos, aşa cum s-a lepădat în mod simbolic Sfântul apostol Petru, ca să arate cum se va lepăda de Domnul Iisus Hristos biserica creştină din Apus, generând haosul spiritual contemporan şi justificând apocalipsa.

Camil Petrescu – reprezentant al realismului

Principalele tendințe în dezvoltarea realismului

a) Tendința realist-lirică sau de factură romantică: Costache Negruzzi, Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza.

b) Tendința realist-clasicistă sau de factură barocă: Alexandru Odobescu, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, George Călinescu, Mateiu Caragiale.

c) Tendința realist-critică sau obiectivă: Nicolae Filimon, I.L.Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu.

d) Tendința realist-modernistă, simbolistă, expresionistă: Alexandru Macedonski, Camil Petrescu, Urmuz, Ştefan Bănulescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu.

Caracterul realist al creației lui Camil Petrescu

a) Eroi tipici: Gelu Ruscanu, Praida, Andrei Pietraru, Pietro Grala, Ştefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima – intelectuali nonconformişti, inadaptabili;

• Danton, Robespiere, Gelu Ruscanu, Praida, Bălcescu, Eliade – intelectuali angajați în revoluția socială;

b) Împrejurări tipice: războiul, lupta de clasă, revoluția;

c) Tema, eroii, conflictele, subiectele sunt luate din realitatea socială;

d) Caracterul critic vizează instituțiile sociale ca: justiția, presa, parlamentul sau moravurile sociale: corupția, viciile;

e) Caracterul scientist îl găsim prin documentarea pentru piesele sale ca *Bălcescu* sau romanul *Un om între oameni*;

f) Procedee realiste:

• colajul – *Patul lui Procust*;

• analiza psihologică – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*;

• voci ideologice – *Patul lui Procust.*

g) Specii realiste: romanul, comedia, drama.

Problema intelectualului la Camil Petrescu

a) Intelectualul participant la revoluție, figură centrală în creația lui Camil Petrescu:

• Gelu Ruscanu – dreptatea absolută şi Praida – dreptatea de clasă;

• Robespiere – revoluția absolută şi Danton – revoluția iluministă;

• Bălcescu susține revoluția națională şi socială şi Eliade militează pentru reforme democrate;

• sensul evoluției personajelor care participă la revoluția socială;

• raportul dintre personalitate şi mase în realizarea revoluției – Bălcescu, exponent al maselor la 1848.

b) Intelectualul inadaptabil – component al lumii intelectualului, creată de Camil Petrescu:

• inadaptabilul – cauzele sociale ale inadaptării intelectualului;
• trăsăturile distinctive ale intelectualului inadaptabil;
• lipsa de orizont social: Ştefan Gheorghidiu;
• închistare în sfera problemelor personale: Andrei Pietraru;
• absolutizarea unei idei sau a unui sentiment: Gelu Ruscanu;
• fragilitate interioară care-i duce la sinucidere: Ladima, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu;
• Ştefan Gheorghidiu – personaj limită între cele două categorii.

c) Contribuția lui Camil Petrescu la definirea lumii intelectualului:

• Bălcescu – intelectualul autentic şi generos – sinteză a evoluției eroilor lui Camil Petrescu – exponent al maselor – prototip al revoluționarului patriot;
• George Demetru Ladima – prototip al intelectualului inadaptabil;
• modelarea intelectualului – funcție fundamentală a artei scriitorului;
• definirea intelectualului – reacție a cititorului.

Problema iubirii – problemă de factură romantică

a) Iubirea – moment al evoluției intelectualului – declanşarea, trăirea şi sublimarea sentimentului – cauză a dedublării eului – Ştefan Gheorghidiu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*

b) Iubirea – cauză a opțiunilor fundamentale – *Suflete tari* – Andrei Pietraru, Ioana Boiu.

c) Iubirea – o ratare a drumului destinului – Fred Vasilescu, Doamna T., Ladima, Emilia din *Patul lui Procust.*

d) Iubirea – etapă în cunoaşterea de sine – Ştefan Gheorghidiu.

e) Iubirea – concept absolut: Andrei Pietraru – *Suflete tari*.

f) Iubirea – cauză, motivație, sens al comportamentului eroilor.

g) Iubirea – mesajul romantic al eroilor lui Camil Petrescu.

Problema războiului – problemă de factură realistă

a) Războiul – conflict național şi social: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – o problemă de tactică şi strategie, o problemă de tehnică militară, o opțiune adâncă a necesității, o tragedie, pedeapsa lui Dumnezeu.

b) Războiul – un conflict social, o opțiune politică: *Jocul ielelor, Un om între oameni, Bălcescu*.

c) Războiul – un conflict interior, un carusel de idei: Praida – Gelu Ruscanu, Robespiere – Danton, Bălcescu – Eliade.

d) Războiul – un conflict sufletesc: Ladima – Emilia; Ştefan Gheorghidiu – Ella.

e) Războiul – mesajul expresionist al unei generații.

Gib Mihăescu

1. Viața şi activitatea literară

Gheorghe Mihăiescu s-a născut la Drăgăşani în 23 aprilie 1894. Tatăl său era primar în Drăgăşani şi avocat. Face şcoala primară la Drăgăşani, liceul la Craiova, unde are profesor pe Ioan Niculescu Naciu, care-l îndrumă spre literatură. Va face studii la Facultatea de drept şi războiul ca plutonier. Va colabora la multe ziare şi reviste: *Țară nouă*, *Înfrățirea*, *Gândirea*, *Ramuri*, *Gazeta Ardealului*, *Voința*, *Calendarul*, *Cronicarul*, *Cuvântul*, *Curentul*, *Flamuri*, *Viața literară*, *Viața Românească*, *Revista Fundațiilor*.

Va fi redactor la diferite publicații, profesor în Drăgăşani, şef de secție la Direcția Presei din Ministerul de Externe. Va primi Premiul Societății scriitorilor români (1933), Premiul național de literatură (1935). Va muri în 19 octombrie 1935.

Activitatea literară este alcătuită din nuvele, romane, piese de teatru, articole:

a) Nuvele, schițe şi povestiri: *Ierni jilave*, *Soarele*, *Singuraticii*, *Semnele lui Dănuț*, *Retragerea*, *Întâmplarea*, *Troița*, *Cei din urmă*, *Zi de primăvară*, *Un călător*, *Rătăciți*, *Urâtul*, *În goană*, *La „Gandiflora”*, *Vedenia*, *Sfârşitul*, *Între porțelanuri*, *Coşul cu târguieli*, *Femeia de ciocolată*, *Tabloul*, *Scuarul*, *Asemănarea*, *Moş Nae*, *Examenul*, *Toamna*, *Amurgul*, *Poarta de fier*, *Icoana*, *Pisica*, *Jucătorul*, *Piaza*, *Deus et machina*, *Ora bunului rămas*, *Filodor*, *Monumentul*, *Visul*, *Împricinații*, *Noaptea focurilor*, *Turneul*, *Anonima*, *Moş Gologan*, *Plecarea*, *Voicuța*, *Căutând dreptatea*, *Razna*, *Vin nou*.

b) Romane: *Brațul Andromedei*, *Rusoaica*, *Femeia de ciocolată*, *Donna Alba*, *Zilele şi nopțile din viața unui student întârziat*.

c) Piese de teatru: *Confrații*, *Sfârşitul*, *Pavilionul cu umbre*, *Am ucis păcatul*, *Liliom*.

d) Articole: *Drama şi dramele poetului V. Voiculescu*, *Proza lui Alecsandri*, *Primul film vorbitor românesc*, *De ce am scris Rusoaica?.*

2. Romanul *Donna Alba* este un roman de sinteză estetică în care realismul, romantismul, clasicismul, expresionismul, barocul, şi chiar simbolismul se întrepătrund organic. **Dimensiunea realistă** rezultă din faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, romanul fiind în acest sens o frescă a societății bucureştene din perioada interbelică, pe care autorul a cunoscut-o în calitate de jurist sub aspectele ei cele mai profunde.

Eroii sunt de aceea tipici şi acționează în împrejurări tipice. Nobilimea autentică este reprezentată de prințul George Radu Şerban, de prințul Tudor Buzescu, de prințesa Alba Ypsilanti, de Raoul Ypsilanti. Categoria nobililor decăzuți este reprezentată de Preda Buzescu, prințesa Lilica Mavrocordat. La această categorie putem adăuga grupul de tineri, din care fac parte Voichița, Smaranda Radu, dar mai ales grupul de nobili ruşi care deschid în Bucureşti un local patronat de mareşalul curții, deservit de nobili, ca baroana pe care vrea s-o invite Mihai Aspru la masa lor sau Olga Pavlovna şi soțul ei. Procesul istoric, pe care-l enunță George Radu Şerban, este cel al decăderii clasei feudale, de aceea el şi-a luat sarcina de apărător al clasei sale ca avocat şi să salveze ce mai poate fi salvat. El reprezintă conştiința clasei feudale, ca Miron Iuga al lui Liviu Rebreanu, şi de aceea are o proiecție spre condiția de actant. Îl angajează pe Mihai Aspru, pentru că acesta îi dezvăluie că urmărindu-i procesele a înțeles sensul adânc al acțiunilor sale şi vrea să facă acelaşi lucru. Este o tactică subtilă, prin care arivistul pătrunde în casa prințului George Radu Şerban ca secretar şi se ridică treptat beneficiind de tactica de cameleon, de viclean rafinat, subtil, ajuns la un nivel, pe care ariviştii Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Cațavencu nici nu-l puteau visa. Eroii sunt bine conturați, de la boier Gile cu şubă pe el în toiul verii, cu Irma, falsa contesă maghiară, care vorbeşte româneşte cu stâlceli tipice, la Preda Buzescu, Aurica, Raoul fiindcă dovedesc o documentare balzaciană a autorului, care şi-a urmărit eroii în diferite medii sociale. Pentru a-şi studia în profunzime eroul principal, Mihai Aspru, autorul alege tipul de roman confesiune povestit de personajul principal construit pe principiul Răul ca viclean. El nu evoluează ca Dinu Păturică, de la ciocoiul cu călimări la brâu la condiția de boier, ci de la condiția de sublocotenent în rezervă, cu nişte dicționare în mână aşteptând să dea examen, când o vede pe Donna Alba, la condiția de avocat cu renume în Bucureşti, având vilă, servitori şi devenit amant al Donnei Alba. Abilitatea sa este ajunsă la un nivel ce depăşeşte orice asemănare cu ariviştii anteriori, aşa cum apar la Duiliu Zamfirescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu. Felul în care Mihai Aspru o urmăreşte pe Donna Alba, cum penetrează în această lume, cum află de şantajul realizat cu scrisorile de dragoste trimise de Donna Alba prințului Tudor Şerban şi ajunse pe mâna fratelui său Preda Buzescu, cum ajunge să i le fure, cum o determină pe Donna Alba să-l caute, cum o determină să-i fie amantă, cum face din ea arma, prin care-i ia prințului George Radu Şerban totul, averea, soția, profesia şi viața, sunt de o măiestrie unică.

Caracterul critic al romanului rezultă din discuțiile lui Mihai Aspru, prefăcut în comis-voiajor, cu prințul Preda Buzescu, din felul în care participă cu Voichița la petrecerile fiilor şi fiicelor de nobili, din relația lui cu Lilica Mavrocordat, cu Aurica, cu Irma, cu Voichița. Cea mai subtilă imagine, ca un adagio, este petrecerea în restaurantul nobililor ruşi decăzuți, alungați din propria țară, ca o prefigurare a ceea ce-i aştepta şi pe boierii români, aşa cum o va arăta George Călinescu în *Scrinul negru*.

Aceste acorduri grave, ca de orgă, încep cu descrierea casei, ca un mausoleu, a prințului George Radu Şerban, prin convoiul elegant de înmormântare al prințului Tudor Buzescu, prin descrierea feței de cadavru viu a prințului Preda Buzescu, prin descrierea prințului Raoul Ypsilanti însoțit de cățel, spre a pregăti finalul – sinuciderea prințului George Radu Şerban, înmormântarea şi scena finală în care Donna Alba îmbrăcată în voaluri negre pe care le pune pe capul său când îl sărută şi este comparată cu îngerul morții.

Problematica romanului este foarte complexă, de la felul în care familia Ypsilanti a pierdut prin procese averea deşi a fost apărată de prințul George Radu Şerban, prin felul în care este urmărită ascensiunea arivistului, prin felul în care Aurica îi fură prințului Raoul bijuteriile, prin visurile de mărire ale lui Mihai Aspru. Caracterul legic al acțiunilor eroilor rezultă din faptul că par uneori guvernate de legile sociale, iar alteori apar ca o lumină venită de la Dumnezeu, rostită clar de autor: *aşa cum îl va lumina în ceasul suprem Dumnezeu*. Ceea ce întăreşte proiecția de actanți atât în ceea ce-l priveşte pe prințul George Radu Şerban, pe prințul Tudor Buzescu, pe Donna Alba, pe Mihai Aspru, cât şi pe alți eroi ca Preda Buzescu, Irma, Aurica. Limita autorului este că n-a urmărit această intuiție, pe care a avut-o, şi ar fi putut adânci cauza prăbuşirii eroilor care trăiesc fără Dumnezeu. Principiile morale nu sunt un scop în sine, ci o prezență a harului Duhului Sfânt.

Dimensiunea romantică a romanului *Donna Alba* rezultă din faptul că tema, eroii, subiectul au o motivație afectivă, este un roman de dragoste. În acest sens Donna Alba îl iubeşte inițial pe prințul George Radu Şerban dar modul său distant, sobru, rece de a fi o îndepărtează şi o determină să-l iubească pe prințul Tudor Buzescu. Acesta o iubeşte, se va bate în duel cu prințul George Radu Şerban şi va fi ucis. Are însă grijă să-i lase o avere Donnei Alba spre a-i oferi independența față de prințul George Radu Şerban. Mihai Aspru la rândul său o iubeşte pe Donna Alba şi mărturiseşte acest lucru la spectacolul dat de trupa de tineri nobili, din care face parte Voichița. De aceea privind-o pe Donna Alba venind spre el *este amețit cu desăvârşire de profunzimea teribilă a acestui negru* al rochiei cu care era îmbrăcată, ca o prefigurare a finalului. El îi mărturiseşte că: *privirile mele au îmbrățişat tot timpul cea mai mare frumusețe pe care am văzut-o în viața mea, singura căreia i-am rămas credincios ani întregi în taina gândului meu, din clipa când am văzut-o înaintând pe stradă, cu maiestatea cu care înainta acum câteva clipe încoace, am amuțit ca de o lumină prea tare a soarelui, şi două cărți enorme, pe care le aveam în mână, pentru că mă găseam în fața unei şcoli, unde trebuia să trec un examen, au căzut cu zgomot la picioarele ei, ca cel mai sincer şi mai desăvârşit omagiu. Ea a zâmbit atunci, mulțumindu-mi cu ochii atât de minunat şi mi se pare puțin înfricoşată probabil de puternica detunătură a dicționarelor clasice, că zâmbetul ei s-a încrustat într-atât în sufletul meu, ca şi hotărârea nestrămutată de a o regăsi şi de-a apăra dumnezeiasca apariție de orice înfricoşare, că nu ştiu ce-ar putea şterge această încrustație, această hotărâre din sufletul meu*. Răspunsul Donnei Alba, că-i datorează recunoştință prințului

George Radu Şerban, îl face *galben ca un mort*. Această patimă romantică a arivistului, care-i motivează acţiunile şi nu banii, situaţia socială, îi dă originalitate, îl umanizează, îi dă o complexitate a trăirilor, care va fi dezvăluită treptat. Îl va face să-şi ia o cameră în mansarda, unde trăieşte prinţul Preda Buzescu, ca să-i răpească scrisorile Donnei Alba. Va face compromisuri cu Aurica, Irma, îl va cultiva pe prinţul Raoul, pe prinţul Preda Buzescu, o va apăra pe Anişoara, prietena Donnei Alba. Găsim în paginile romanului o analiză a eroului făcută cu atâta profunzime, încât nu poate fi inventată ci trăită. De aceea Mihai Aspru ne apare ca un alter ego al autorului, care se analizează pe sine şi pe cei din jur cu o acuitate ce depăşeşte pe Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu.

Romantică este urmărirea Donnei Alba când se duce să-l întâlnească pe prinţul Preda Buzescu, care o şantajează cu scrisorile trimise de ea fratelui Tudor Buzescu şi pe care el le luase după moartea acestuia. Această scenă este urmată de felul în care-l va urmări Mihai Aspru pe prinţul Preda Buzescu, felul în care-l va purta prin cârciumi, cum îl va face să-i citească scrisorile, să afle unde le ţine şi modul cum le va putea fura. Romantică este şi modalitatea, în care-l determină pe prinţ să i le restituie, dar şi modul în care intervine când prinţul Preda Buzescu vine în casa prinţului George Radu Şerban spre a o şantaja. Aşa Donna Alba află că scrisorile au ajuns la Mihai Aspru.

Romantică este idila lui Mihai Aspru cu Voichiţa, pe care o seduce, dar şi modul în care ea caută să se răzbune, pentru că venind la el, când acesta se găsea cu prinţesa Mavrocordat, crede că la el este Donna Alba şi-l trimite pe prinţul George Radu Şerban ca să-l surprindă.

Chiar şi prinţul decăzut, Preda Buzescu, o iubeşte pe Donna Alba, dar nu are măreţia de a-i înapoia scrisorile, ba mai mult, reţine două dintre ele în portofel, fiindcă este prevăzător. De aceea apelând la Irma, care-l iubeşte pe Mihai Aspru, el va izbuti să-i fure şi aceste două scrisori. Oferindu-i Donnei Alba scrisorile fără a o şantaja, Aspru îi câştigă prietenia, încrederea şi la urmă chiar iubirea, ceea ce este justificarea interpretării romanului ca un roman de dragoste.

Romantice sunt alunecările, salturile afective ale eroilor de la o stare la alta cu multe situaţii neprevăzute, ca un iureş, care dau senzaţia că toată viaţa surprinsă în roman este de o actualitate şi o autenticitate fără egal, determinându-l pe cititor să-l citească participând la viaţa eroilor. Este în acest sens lecţia pe care Gib Mihăiescu se pare că a învăţat-o de la Lev Tolstoi, Dostoievski, Balzac şi Turgheniev.

Romantică este şi tehnica de contrapunct, care transformă romanul într-o simfonie de cuvinte, care fascinează, care transformă totul într-un turbion al vieţii şi al morţii, în care eroii sunt prinşi parcă fără voia lor, siliţi să-şi arate sufletele dezgolite în situaţii neaşteptate, surprinşi de mutaţiile interioare din ei înşişi, pe care nu le pot controla. Au de aceea reacţii contrare cu hotărârile lor, se contrazic pe ei înşişi într-o succesiune, într-un ritm alert determinat de bagheta autorului-dirijor, care vrea să-şi fascineze cititorul cu debitul verbal, cu situaţii inedite, cu această înălţare a eroilor spre un ideal, pe care apoi îl

anulează prăbuşindu-i în moarte. Este modul în care Mihai Aspru procedează în procesele unde pledează susţinând argumentele adversarilor, spre a le prăbuşi printr-un atac necruţător la premize. Aşa este jocul de-a viaţa, de-a iubirea şi moartea, pe care le alternează cu o măiestrie atinsă doar de Sadoveanu şi Rebreanu.

Dimensiunea clasicistă a romanului rezultă din faptul că avem eroi ideali în împrejurări ideale. Sub acest aspect comportamentul sobru, legic, rece, echilibrat ni-l conturează pe prinţul George Radu Şerban ca fiind superior celor din jur. Construit pe principiul Legea, el o împlineşte prin toate actele sale. El este Dreptul şi acţionează ca o expresie a justiţiei imanente, când îl provoacă pe prinţul Tudor Buzescu la duel şi-l ucide. Când află că acesta avea dreptate, fiindcă Alba îl înşelase, se sinucide, adică îşi aplică sieşi Legea. În acest sens şi prinţul Tudor Buzescu are o proiecţie nu numai de erou romantic, dar şi de ideal, fiindcă se îngrijeşte cu multă discreţie să-i lase Albei Ypsilant o avere în titluri la bănci în străinătate, spre a-i asigura un drum în viaţă după moartea sa.

Prinţesa Alba Ypsilant este proiectată permanent într-un decor ideal. Este fină, cultă, rafinată, construită pe principiul platonician Frumosul, este zeiţa, este angelică, este Iubirea însăşi. De aceea fiind în acelaşi timp construită pe principiul feminin, este impresionată de pasiunea, ce o degajă în cei din jur şi de aceea se angajează într-o relaţie extraconjugală cu prinţul Tudor Buzescu, pe care în scrisori îl numeşte: *My dear*, ca semn al iubirii. Dispreţuitoare, mândră îl ignoră la început pe Mihai Aspru mai ales, fiindcă este tensionată de moartea prinţului Tudor Buzescu, de şantajul prinţului Preda Buzescu. Însă când are nevoie de Mihai Aspru spre a o ajuta pe Anişoara, are o altă atitudine. Dar, când află că deţine scrisorile, are cu Mihai Aspru câteva discuţii, în care acesta o determină să-i mărturisească totul soţului ei spre a scăpa de minciuna, în care trăieşte, dar mai ales de mustrările de conştiinţă că a determinat moartea prinţului Tudor Buzescu. Dându-şi seama că o va pierde definitiv prin această mărturisire, Mihai Aspru caută să o întoarcă dar nu mai poate şi atunci, când ajunge la uşă, o ia în braţe şi o seduce. Ea creează în jurul ei un turbion de pasiuni, care-i duce, pe cei ce-i cunosc flacăra, la o moarte violentă. Acest vârtej îl consemnează şi-l mărturiseşte chiar Mihai Aspru.

Acest caracter moralizator specific clasicismului îl avem permanent exprimat prin felul în care eroii caută să spună adevărul, să-şi depăşească condiţia. Prinţul Tudor Buzescu vrea s-o facă dar este împiedicat de Donna Alba. La un moment dat însăşi Donna Alba provoacă, prin aruncarea intenţionată a unei scrisori, conflictul şi de aceea se simte vinovată de moartea prinţului Tudor Buzescu, dar o va provoca şi pe aceea a prinţului George Radu Şerban.

În Mihai Aspru scriitorul a întrupat Vicleanul, cel care va ieşi biruitor din conflictul creat de Donna Alba, fiindcă atunci când doi se ceartă al treilea câştigă. Când Mihai Aspru asistă la trecerea cortegiului mortuar al prinţului Tudor Buzescu avem parcă o prefigurare a ceea ce se va declanşa mai târziu, moartea prinţului George Radu Şerban, ca un turbion al vieţii şi al morţii, care-l

va cuprinde şi pe el. Scriitorul lasă în scena finală, în care Donna Alba este văzută ca un înger al morții, acest suspans, cu o tehnică exersată în nuvelele sale *Vedenia*, *Troița*. Acest ideal moralizator îl va accepta chiar prințul Preda Buzescu, la un moment dat vrând să-i înapoieze scrisorile Donnei Alba, convins fiind de Mihai Aspru. Chiar Irma la un moment dat vrea să arate că are încă resurse morale, deşi duce o viață decăzută.

Principiile morale nu sunt însă un scop în sine, de aceea limita autorului provine din faptul că, deşi eroii caută drumul spre adevăr, spre lumină cu o febrilitate autentică, totuşi ei se ciocnesc între ei, se aliază într-un joc al vieții şi al morții, care-i dau romanului un aspect baroc. Spectacolul îl preocupă pe autor, de aceea urmăreşte reacția cuvintelor sale pe fața eroilor, în reacțiile lor, ca şi cum ar fi actori într-o piesă unică, aşa cum în viață fiecare om îşi joacă propriul său rol. Acest aspect de baroc este întărit nu numai de fascinația, pe care autorul, prin gura lui Mihai Aspru, mărturiseşte că o urmăreşte prin cuvintele sale. Mihai Aspru o va fascina până la urmă şi pe Donna Alba. Această *meraviglia* o găsim şi în scena de la teatru, când Mihai Aspru îi mărturiseşte Donnei Alba patima sa pentru ea.

Acest joc al iubirii îl joacă Mihai Aspru cu Voichița, determinând-o să vie la el, să se lase cucerită, dar şi cu prințesa Mavrocordat. Cu acest joc le determină pe Irma şi pe Aurica să-l ajute să ia scrisorile. Chiar Aurica, care-şi pune o perucă ca să-l înşele pe prințul Raoul, face un joc, ca să-l deposedeze de bijuterii.

Jocul vieții, al iubirii şi al morții, autorul a ştiut să-l redea mai bine ca nimeni altul, fiindcă l-a trăit, ba mai mult, după ce a tipărit romanul la puțin timp, adică în acelaşi an, a murit. Donna Alba a fost şi pentru el un înger al iubirii, al vieții şi al morții.

Dimensiunea expresionistă a romanului *Donna Alba* rezultă din faptul că eroii sunt construiți pe un principiu din arhetipuri, iar împrejurările au uneori o însemnătate arhetipală. Astfel prințul George Radu Şerban este structurat pe principiul Legea, este o întrupare a Dreptății şi acționează în consecință aplicându-şi această Lege sieşi când îşi dă seama că a greşit ucigându-l în duel pe prințul Tudor Buzescu. La rândul său, Tudor Buzescu ne apare structurat pe Non contradicția sau Armonia ca principiu platonic. Donna Alba este realizată pe principiul Frumosul dar în acelaşi timp pe principiul feminin şi de aceea este atrasă de Tudor Buzescu ca principiu masculin. Mihai Aspru este şi el structurat pe principiul Legea, imitându-l pe prințul George Radu Şerban, dar şi ca expresie a principiului masculin, când o seduce pe Donna Alba.

Prin faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere avem permanent o descoperire a ideii interioare, a intuiției. Avem o psihanaliză permanentă, o sondare a subconştientului pentru a se dezlega taina fiecărui suflet, modul în care el pare fi condus în anumite momente de o putere din afara lui, ba mai mult, rosteşte cuvinte de care se miră el însuşi. Astfel după ce o seduce pe Voichița, Mihai Aspru îi mărturiseşte, la întrebarea ei, că o doreşte pe Donna Alba, ba chiar când o posedă pe Voichița se gândeşte că aceasta ar putea fi Donna Alba. Această descoperire o determină

pe Voichiţa să fugă din pat şi să se răzbune. În această continuă pendulare dintre realitatea interioară a eroilor şi realitatea exterioară socială avem un conflict permanent al eroilor cu ei înşişi şi cu lumea. Este în acelaşi timp o luptă a tinerei generaţii, reprezentată de Mihai Aspru şi grupul din jurul Voichiţei, de a se afirma, de a-şi realiza idealurile, aspiraţiile, de a-şi cuceri un loc în lume, în societate, o continuă întoarcere în sine dar şi o continuă proiecţie a eroilor în mit. De aceea Donna Alba este comparată mereu cu o zeiţă a frumuseţii. Este o proiectare permanentă a spiritului eroilor în lumea exterioară, o căutare permanentă a misterului vieţii, o cunoaştere permanentă a celor din jur, o descoperire a lor, dar în acelaşi timp Mihai Aspru se descoperă pe sine, mânat parcă de o forţă, pentru a-şi descoperi destinul ce-l leagă de Donna Alba, ca sens al vieţii sale, aşa cum i-o mărturiseşte. La rândul ei, Donna Alba este într-o permanentă căutare de sine şi de aceea, trezită de cuvintele lui Mihai Aspru, se autoanalizează, ia hotărârea de a-i spune taina relaţiei cu Tudor Buzescu soţului ei oferindu-i scrisorile şi testamentul lui Tudor Buzescu, prin care-i lăsa o avere în străinătate.

Donna Alba este un roman de problematică, mai acut decât cele ale lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, George Călinescu, Garabet Ibrăileanu, este o continuă meditaţie asupra eroilor, asupra lumii şi asupra destinului uman. Intersecţia cu idei, concepte, principii filosofice face ca această dramă scrisă sub formă de roman să aibă de multe ori aspectul teatral al unor eroi ce-şi joacă rolul stabilit de un regizor-autor, dar în acelaşi timp având o autonomie, care-l surprinde pe regizorul-autor şi pe personajul-locutor.

Asistăm astfel permanent la o metamorfoză a eroilor, la o psihanaliză obsesivă, la folosirea simbolurilor ca instrumente de cunoaştere. Cel mai evident nu este cel al tainelor descoperite prin citirea scrisorilor, prin reconstituirea dramei şi iubirii dintre prinţul Tudor Buzescu şi Donna Alba, ci mai ales cum ştie autorul să proiecteze, în final, pe Donna Alba într-un înger al morţii şi al destinului, utilizând prin suspens-ul lăsat o prefigurare în destinul lui Mihai Aspru, mesajul esenţial, negarea scopului şi aspiraţiei sale. Cititorul este astfel determinat să mediteze la „sic transit gloria mundi”, la vânarea de vânt, care anulează toată abila demonstraţie a ascensiunii a arivistului sugerând că victoria sa asupra lui George Radu Şerban este o iluzie, o înşelare a demonului Mara, cum ar sugera Mircea Eliade în *Nopţile de Sânziene* sau Mircea Cărtărescu, în *Orbitor*. Romanul este astfel un instrument de cunoaştere oferit cititorului, o lecţie despre adevăr şi minciună, despre destin şi iubire, despre viaţă şi moarte, despre a fi şi a nu fi.

Hortensia Papadat-Bengescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut în 1876. Se va căsători de tânără cu un magistrat. Va colabora la „Viața românească” care o va îndruma spre realism, apoi după plecarea la Bucureşti, va colabora la *Sburătorul*. Va scrie nuvele, schițe, romane, teatru. Moare în 1955.

• Culegeri de nuvele şi schițe: *Ape adânci* (1919), *Sfinxul* (1920), *Femeia în fața oglinzii* (1921), *Romanță provincială* (1925), *Desenuri tragice* (1927).

• Romane: *Balaurul* (1923), *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1933), *Rădăcini* (1938).

• Teatru: *Povârnişul* (1915), *Bătrânul* (1920), *Teatru* (1965).

2. *Concert din muzică de Bach*

a) *Concert din muzică de Bach* este un roman realist, fiindcă ne redă societatea burgheză românească de la începutul veacului al XX-lea cu problemele ei.

Mesajul romanului este că o lume parazitară, de arivişti, fără principii morale, este sortită prăbuşirii şi descompunerii.

Compoziția romanului are două fire narative: Elena Drăgănescu şi Lică Trubadurul, care, prin dezvoltări succesive, dau secvențele *„felii de viață”* semnificative. Romanul face parte din ciclul *Hallipa,* alcătuit din cinci romane: *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Rădăcini, Străina* şi urmăreşte destinul familiei Hallipa. Este o încercare de a realiza un *bildungs roman*, adică un roman frescă socială, aşa cum este *Forsyte Saga*, al lui Galsworthy.

Elena Drăgănescu este fiica moşierului Hallipa şi a frumoasei Lenora. Ea face o mezalianță, căsătorindu-se cu un industriaş, Drăgănescu, ceea ce îi afectează pretențiile de puritate aristocratică. Pentru a-şi reface acest prestigiu social, organizează, în saloanele ei, un concert din muzică de Bach cu ajutorul lui Marcian, pianist celebru, şi cu o orchestră de intelectuali, din care face parte şi doctorul Rim.

Muzica lui Bach este elevată, spirituală, plină de subtilități, de evlavie, cultivă sentimentul religios, credința, este rafinată şi presupune o înălțare spirituală, adică o trăire pe conceptul de *catharsis*. Distanța dintre această afişată tendință spre puritate şi conceptul de *mimesis*, pe care trăiesc în

realitate, marchează distanţa dintre adevăr şi simulare–disimulare, dintre ceea ce sunt şi ceea ce vor să pară eroii din roman.

Elena Drăgănescu vrea să fie un model, un prototip al unei lumi elevate, elegante, dar este de fapt o snoabă, autoritară, rigidă, orgolioasă; nu are elevaţia, evlavia, pe care o afişează prin organizarea acestui concert; nu are principii morale şi devine foarte uşor amanta lui Marcian. Pentru a-şi ascunde această relaţie extraconjugală, foloseşte, ca pretext, îngrijirea băiatului ei într-un sanatoriu din Elveţia. În ţară, Drăgănescu, soţul ei, duce o viaţă agitată, cu investiţii industriale şi moare de un atac de cord, în clinica doctorului Valter. Venită la înmormântare, Elena Drăgănescu are acelaşi comportament rigid, considerat însă de doctorul Valter ca fiind de bun gust.

Romanul *Concert din muzică de Bach* este realist, fiindcă are un accentuat spirit critic. Dacă ochiul, cu care o priveşte pe Elena Drăgănescu, este mai conciliant, în schimb privirea autoarei este necruţătoare cu Coca Aimée, dar mai ales cu Lică Trubadurul.

b) Romanul *Drumul ascuns,* care este un fel de volum al doilea al romanului *Concert din muzică de Bach,* tratează acest drum ascuns al arivismului social. Lumea, pe care ne-o prezintă Hortensia Papadat-Bengescu, este o lume de arivişti. Doctorul Valter este căsătorit cu Lenora, mama Elenei Drăgănescu, dar şi a ambiţioasei Coca Aimee. La moartea Lenorei, arivista Coca Aimee se găseşte în faţa alternativei de a pleca din palatul-clinică al doctorului Valter sau de a se căsători cu el. Opţiunea ei este, fără echivoc, a unei ariviste, fiindcă se căsătoreşte cu tatăl vitreg, încălcând toate normele morale, religioase, civile, de bun simţ, orice urmă de comportament uman. Este expresia conceptului de *carpe diem*, pe care-l adoptă, ca fiind conceptul fundamental de viaţă al lumii de arivişti, descrisă de Hortensia Papadat-Bengescu.

Lică Trubadurul este un văr sărac al Elenei Drăgănescu şi are, la început, un post modest de plutonier-furier într-o companie de cavalerie, funcţie din care mai ciupeşte câte ceva, ca Ghiţă Pristanda al lui Caragiale.

Drumul ascuns al parvenirii lui Lică va începe mai târziu. El are un episod erotic cu Lina, o vară a sa, studentă la medicină, cu care face un copil, pe Sâia. Lina se va căsători cu doctorul Rim, iar de fată se va ocupa Lică. Sâia este introdusă ca infirmieră în casa doctorului Rim, ca să-l îngrijească, fiindcă este bolnav. Sâia află din nişte scrisori, pe care le găseşte în casa doctorului Rim, că este fiica Linei.

Lică Trubadurul, scăpat de grija creşterii şi îngrijirii fetei, se va ocupa de Ada Razu, soţia prinţului Maxenţiu, pe care o învaţă să călărească, până când este angajat ca maestru de echitaţie, cu toată opoziţia prinţului bolnav de tuberculoză. Pentru a scăpa de prinţul Maxenţiu, Ada îl expediază la un sanatoriu în Elveţia, unde moare. Sâia trăieşte un impas, cedează la insistenţele doctorului Rim şi apoi se sinucide. La înmormântarea Sâiei vin toate rudele, inclusiv Elena Drăgănescu, ca semn că toţi ştiau aceste jalnice căderi.

Rămas fără obligaţii, Lică se căsătoreşte cu Ada Razu şi, având avere, poziţie socială, impertinenţă, devine deputat, scopul oricărui arivist.

Drumul ascuns al Adei Razu este al unei ariviste, care caută, prin căsătoria cu prințul Maxențiu, să pătrundă în înalta societate. Paradoxul este că societatea n-o acceptă ca prințesă, dar ironia este că Lică Trubadurul obține de la Elena Drăgănescu o invitație pentru ea la concertul din muzică de Bach, ceea ce constituia, în atmosfera de snobism a clasei dominante, o recunoaştere a apartenenței ei la lumea aristocrației.

Drumul ascuns al arivistei Coca Aimée este de a-i lua locul mamei sale Lenora, în palatul-clinică al doctorului Valter.

Drumul ascuns al doctorului Valter este al unui arivist, care obține de la văduva Efraim un palat, ca răsplată pentru serviciile sale medicale, dar mai ales erotice. În acest palat, el va deschide o clinică de lux pentru clasa dominantă, a aristocrației. De aceea pentru a face o reclamă subtilă, el îi dă voie fiicei vitrege Coca Aimée, întoarsă de la pension, să dea o serie de serate.

Critica instituțiilor şi moravurilor societății aristocrate, dar şi burgheze, realizată de Hortensia Papadat-Bengescu, vădeşte influența realistă a *Vieții Româneşti* şi a lui G. Ibrăileanu, iar, prin analiza psihologică, se simte influența modernistă a grupului de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu, fiindcă autoarea le-a frecventat.

c) *Concert din muzică de Bach* este construit pe două motive, într-o tehnică de contrapunct, ca într-un concert. Cele două teme sunt viața – iubirea, armonia, morala, lumina şi motivul tragic – moartea, căderea, întunericul, în care sufletele se chinuiesc într-un infern social, sub focul patimilor, ispitelor, instinctelor. Eroii par a juca parabola orbilor, aşa cum o va face explicit Augustin Buzura în *Refugii.* Această orbire este dată de avariție, patimă răscolitoare, pe care o trăiesc în adânc toți ariviştii. Avariția se referă nu numai la bani, ci şi la un loc în societatea înaltă, în Parlament. De aceea eroii din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu nu au principii morale, fiindcă, aşa cum arătau eroii lui I.L. Caragiale, societatea burgheză nu le are.

Motivația comportamentului eroilor Hortensiei Papadat-Bengescu este *enteresul*, ca şi la eroii lui I.L.Caragiale. Toți eroii sunt marcați de acest factor, fie că este Elena Drăgănescu, când face mezalianța, căsătorindu-se cu un burghez, fie că este vorba de Lenora, când se recăsătoreşte cu doctorul Valter, fie că este doctorul Valter în raporturile cu văduva Efraim, fie că este vorba de Ada Razu în raportul cu prințul Maxențiu, fie că este vorba de Lică Trubadurul în raportul cu Ada Razu, fie că este vorba de Coca Aimée în raporturile ei cu doctorul Valter. Toți au o singură coordonată, care poartă fie numele *bani*, fie *enteresul*, fie conceptul de *carpe diem*. Într-o societate dominată de bani, omul şi sufletul devin o marfă, care are un preț. De aici motivul satanic, întunecat al morții spirituale, determinată de bani, de avariție, cauza tuturor relelor.

Tema luminoasă a evlaviei, pe care o cuprinde muzica lui Bach, este o aspirație spre armonie, evlavie, viață spirituală, spre virtuțile morale, spre mântuire. Tema este duioasă, nostalgică, lipsită de acuratețe şi profunzime, ca o chemare, ca o certare, ca o constatare, încercând să-i determine pe eroi să părăsească *drumul greşit, drumul ascuns* al desfrânării, zgârceniei, lăcomiei,

mâniei, invidiei, mândriei, urii, care ard şi usucă sufletele, le distrug, iar purtătorii lor rămân nişte manechine, ca eroii lui Caragiale.

Eroii mimează un comportament moral, vin la un concert din muzică de Bach, dar nu sunt capabili să-şi schimbe viața, fiindcă nu au credință, nu au Dumnezeu şi de aceea nu au principii morale. Morala nu e un scop în sine, o suită de concepte şi principii abstracte, ci o realitate vie, trăită zi cu zi de cel ce are Dumnezeu, deci conştiință creştină.

Spiritul malefic îi domină, îi zdrobeşte, îi poartă ca pe nişte marionete într-un joc de-a viața şi de-a moartea, care este tragic dar şi grotesc, ca în piesele lui I.L.Caragiale, Eugen Ionescu, Friederich Dürrenmatt, şi-i cer cititorului să mediteze la sensul vieții.

George Călinescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut în 19 iunie 1899 la Bucureşti. Copilăria o petrece la Botoşani şi Iaşi. Învață la Liceul *Gheorghe Lazăr* din Bucureşti şi Liceul Internat din Iaşi. Îşi dă bacalaureatul la Liceul *Mihai Viteazul* din Bucureşti (1918). Urmează Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti şi începe să colaboreze la Sburătorul. Va lua licența în italiană, franceză şi română. Va fi profesor la Bucureşti şi Timişoara. Va pleca în Italia la *Şcoala Română din Roma* condusă de Vasile Pârvan şi va strânge multe documente. Se va întoarce în țară în 1926 şi va fi profesor la Liceul *Gheorghe Şincai*. Va publica în *Universul literar*, *Sburătorul*, *Viața literară*, *Sinteza*, *Gândirea*, va fi redactor la revista *Roma*. Va edita revista *Capricorn*, va publica la *Viața românească*, *Adevărul literar şi artistic*.

Activitatea sa literară se va concretiza în scrieri de critică şi istorie literară, dar şi în romane.

Viața lui Mihai Eminescu (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934–1936), *Viața lui Ion Creangă* (1938), *Principii de estetică* (1939), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), *Istoria literaturii române – compendiu* (1945), *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946), *Nicolae Filimon* (1959), *Gr. M. Alexandrescu* (1962), *Estetica basmului, Vasile Alecsandri* (1965), *I. Heliade Rădulescu şi Şcoala sa, Studii şi cercetări de istorie literară* (1966), *Scriitori străini* (1967), *Ulysse* (1967), *Universul poeziei* (1967), *Gâlceava înțeleptului cu lumea* (1973–1974), *Cronicile optimistului* (1964)

Romane: *Cartea nunții* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953), *Scrinul negru* (1960).

Poezii: Lauda lucrurilor (1963)

Piesă de teatru: *Şun sau Calea netulburată (Mit mongol)* 1943

A fost membru al Academiei Române şi profesor la Universitatea din Bucureşti.

Moare la 12 martie 1965 la Bucureşti.

2. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*

Istoria literaturii române, realizată de George Călinescu, este impresionistă, subiectivă şi dă o imagine de tip baroc a gândirii autorului, bazată pe *o impresie totalizatoare*, pe date istorice, dar nu şi pe criterii obiective de valoare, pe un sistem axiologic fundamental. Orice act critic de valoare începe prin expunerea

unei axiologii, ceea ce nu găsim la George Călinescu. Capitolul, dedicat lui Mihail Sadoveanu şi propus spre analiză, nu este decât o trecere în revistă a activităţii scriitorului. Aprecierile sunt ambigue şi paradoxale (*culegerea „Dureri înăbuşite", poate cea mai slabă, cu toate că foarte onorabilă în producţia generală a vremii, suferă de un ton negru*) sau ridicole: (*în „Crâşma lui Moş Precu" întâlnirea eroilor se face, precum se vede, tot la crâşmă*). Analiza romanelor *Baltagul*, *Fraţii Jderi, Neamul Şoimăreştilor* este superficială, fără a se discuta problemele fundamentale ale universului sadovenian sau particularităţile stilului. Unele idei sunt o insultă la adresa fiinţei naţionale: *Cu o inteligenţă de mare creator, scriitorul a fugit de document, ridicându-se la o idee generală. Dacă Sadoveanu n-a creat oameni, a creat în schimb un popor de o barbarie absolută*, dând o imagine cu totul falsă asupra specificului naţional, pe care nu l-a înţeles, fiindcă nu a cunoscut mitologia autohtonă. Compararea lui Sadoveanu cu Chateaubriand este nepotrivită şi nu justifică deloc afirmaţia că *eroii lui Sadoveanu sunt mişcaţi de instincte şi ritualuri*.

Specificul naţional al lui Mihail Sadoveanu, care-l proiectează în aria literaturii universale prin profunzimile şi subtilităţile lui, sunt un teritoriu pe care George Călinescu nu poate pătrunde: *Idilicul lui Sadoveanu e în înţelesul cel mai larg asiatic, scitic, revărsat într-o netulburată placiditate*. Comparaţiile cu Caragiale şi Creangă au în vedere nu teritoriul mitului, al fantasticului, al specificului naţional, ci doar o inventivitate a termenilor şi capacitatea de a se exprima fluent. Afirmaţia nu are acoperire, fiindcă, spre deosebire de I.L. Caragiale, care face un joc umoristic cu limbajele, Sadoveanu transfigurează prin nuanţe mitice. Călinescu caută *„impresia totalizatoare",* dar n-o găseşte, fiindcă Mihail Sadoveanu are un univers complex şi nu poate fi încastrat în precarele instrumente de care dispune criticul George Călinescu. Ornamentele, fotografiile, divagaţiile, impresiile, afirmaţiile fără acoperire nu pot suplini lipsa unei formaţii filosofice fundamentale, cum au avut-o Titu Maiorescu, Tudor Vianu şi alţii. De aceea şi discuţiile despre poeţii de formaţie filosofică, cum sunt Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, pun în evidenţă aceste carenţe din gândirea criticului. El nu înţelege *tiparele originare*, pe care le va evidenţia Constantin Ciopraga. Elementele conotative, care fac teritoriul stilului lui Mihail Sadoveanu, criticul nu le poate analiza, fiindcă nu are pătrunderea nuanţelor şi capacitatea de introspecţie.

3. *Enigma Otiliei*

a) *Enigma Otiliei* este un roman social, realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa societăţii bucureştene de la începutul secolului al XX-lea.

Mesajul este clasic, moralizator fiindcă o societate parazitară nu are sensul de a exista.

Subiectul este istoria unei moşteniri. Costache Giurgiuveanu, un bătrân avar, agoniseşte de-a lungul vieţii o avere, care intră printr-un concurs de împrejurări în mâna unui escroc, Stănică Raţiu. Soluţia este realistă, fiindcă cel mai adaptat la o *soţietate fără de prinţipuri şi fără de morală* este Stănică Raţiu, arivistul brutal, fără scrupule, tâlharul. Calificativul *tâlhar* pentru Stănică Raţiu

pare dur, dar este exact, fiindcă în momentul când îi fură banii lui Costache Giurgiuveanu, el provoacă moartea acestuia. Costache Giurgiuveanu este avarul, iar Aglae Tulea, sora lui, este varianta sa feminină. Clanul Tulea, adică Simion, Titi, Aurica, Olimpia trăiesc parazitar, Otilia este snoaba, Pascalopol este rafinatul, Felix Sima este ambițiosul. Eroii alcătuiesc două grupuri sociale, care se confruntă. Pe de o parte clanul Tulea, cu Aglae Tulea, Stănică Rațiu, Olimpia, Aurica, Titi luptă să pună mâna pe avere, iar de cealaltă parte Costache Giurgiuveanu, Otilia, Felix Sima, Pascalopol luptă ca să-i împiedice. Eroii sunt tipici şi acționează în împrejurări tipice.

Caracterul realist al romanului se exprimă prin critica instituțiilor sociale şi a moravurilor. Familia, ca celulă a societății, este văzută într-o ipostază jalnică. Clanul Tulea cu Aglae dezumanizată, cu Simion internat la ospiciu, cu Titi ratat, cu Olimpia alungată de Stănică Rațiu, cu Aurica nemăritată, ne dă o imagine a degradării familiei. Chiar nucleul Costache Giurgiuveanu, Felix Sima, Otilia are o situație precară, iar mariajul dintre Pascalopol şi Otilia este meschin şi ipocrit. Eroii sunt egoişti, dau prioritate capriciilor, trăiesc pe conceptul *carpe diem* şi nu sunt dispuşi să facă sacrificii. Când Simion se alienează, este îndepărtat fără milă. Când Costache Giurgiuveanu este atacat de paralizie, Aglae îi ocupă casa, dar nu aduce un medic ca să-l îngrijească. Este o analiză ştiințifică, balzaciană a unei lumi de arivişti, în care toate intențiile, motivațiile comportamentului sunt dominate de bani. Chiar Felix Sima este un ambițios, care parvine prin ştiință, prin profesia de medic. El se deosebeşte însă de ceilalți prin calități morale, prin concepția despre lume şi viață, prin faptul că este un om de valoare, activ social şi nu un parazit.

b) *Enigma Otiliei* poate fi interpretat ca un roman de problematică, fiindcă dezbate problema paternității. Toți eroii îşi definesc caracterul, comportamentul, în funcție de această problematică.

Costache Giurgiuveanu este realizat pe dualitatea dintre avariție şi dragostea paternă. Raportul dintre avariție şi paternitate este bine exprimat, când Costache Giurgiuveanu, sfătuit de Pascalopol, transformă averea sa, alcătuită din imobile şi localuri, în bani spre a-i depune la o bancă pe numele Otiliei. Din cauza avariției, nu-i dă lui Pascalopol decât o sută de mii, iar două sute de mii le va ține pentru el şi-i vor fi furate de Stănică Rațiu.

Aglae Tulea, sora lui Costache Giurgiuveanu, este caracterizată prin dualitatea paternitate şi dezumanizare. Ca mamă, îşi asumă rolul paternității, fiindcă Simion este alienat, dar ca avară ajunge la un comportament inuman. Pe ea n-o interesează să-şi ajute fratele, ci îi ocupă casa ca să pună mâna pe avere.

Stănică Rațiu este demagogul paternității. Face teoria familiei, ca Rică Venturiano al lui Caragiale, dar îl lasă pe Relişor, băiatul bolnav, să moară, fiindcă n-are niciun interes să fie prea legat de clanul Tulea. Îi va propune Otiliei să se căsătorească cu el, ca să pună mâna pe averea lui Costache Giurgiuveanu. După ce-l fură şi-l omoară pe Giurgiuveanu, o va părăsi pe Olimpia şi se va căsători cu Georgeta. Este drumul descris de Nicolae Filimon,

care îi dă lui Dinu Păturică o tovarăşă de viaţă necinstită, vicleană, o aliată pentru afacerile cele mai murdare.

Cei doi orfani, Otilia şi Felix, caută să se ocrotească unul pe celălalt. Felix îi propune Otiliei să se căsătorească cu el, dorind să-i asigure existenţa. Otilia va opta pentru Pascalopol, fiindcă nu se consideră o parteneră de viaţă pentru Felix. Coordonata paternitate şi nu iubirea îi determină opţiunea.

Pascalopol este realizat pe dualitatea dintre paternitate şi iubire. El o cunoaşte pe Otilia de mică, a crescut pe genunchii lui, a considerat-o un fel de fiică, iar Otilia îl consideră un fel de tată. Îşi va asuma o parte din rolul paternităţii şi-i pune pe numele ei, la bancă, o sută de mii de lei înainte ca Giugiuveanu să-i dea aceşti bani. Îi face toate capriciile. O duce la Paris. Când Otilia va cunoaşte un argentinian bogat, el îi va reda libertatea.

c) Problema iubirii poate determina interpretarea romanului ca un roman de dragoste, în sensul că este relatată povestea unei iubiri. Otilia este o eroină romantică, excepţională, fiindcă, deşi trăieşte într-un mediu corupt, îşi menţine candoarea, puritatea, este ca un nufăr, care creşte alb pe balta plină de mocirlă a societăţii burgheze bucureştene. Tema, eroii, conflictul, subiectul au, în acest context, o structură afectivă. Felix, care o iubeşte, citeşte, în ochii ei limpezi şi plini de seninătate, candoarea şi este contrariat de bârfele puse în circulaţie de clanul Tulea.

Iubirea este problematizată, ca într-un roman expresionist. Când Felix o sărută cu patimă pe Otilia, aceasta îl învaţă să o sărute delicat. Când îi analizează palma şi vede că va avea şapte copii, se sperie. Reacţia ei devine o motivaţie pentru a-l respinge pe Felix. Când Otilia, sufocată de grosolăniile clanului Tulea, pleacă cu Pascalopol la Paris, Felix, derutat, are o scurtă aventură cu Georgeta şi-i pare că a trădat-o pe Otilia.

Otilia este delicată, frumoasă, voluntară, instruită, dar independenţa ei, felul în care îşi exprimă personalitatea este elementul de disjuncţie, de incompatibilitate dintre eroi. Raportul ambiguu dintre ea şi Pascalopol, dar mai ales discuţia francă a lui Pascalopol, care-i spune că va lupta cu armele lui pentru Otilia, îl tulbură pe Felix şi nu ştie cum să acţioneze, ca s-o scoată din influenţa mediului malefic burghez. El vrea să aibă o discuţie decisivă cu Otilia, vrea să aibă certitudinea că Otilia îl iubeşte, că se va căsători cu el. Răspunsul fetei este echivoc: *De tine depinde totul*. În esenţă, Otilia este prinsă de mreaja conceptului *carpe diem.* Ea vrea să călătorească, să strălucească prin saloane, să se bucure de viaţă, să nu muncească, să n-aibă răspunderea unei mame.

Teoria raportului dintre bărbat şi femeie, pe care o face Pascalopol, când caută să explice atitudinea dezumanizată a Aglaei Tulea, grosolănia, brutalitatea, arivismul, de care aceasta dă dovadă, este un mod indirect de a-i spune Otiliei: *eu ştiu să iubesc, fiindcă sufletul meu e vacant, fiindcă n-am iubit pe nimeni.*

Teoria dragostei făcută de Aglae Tulea este a unei ariviste: *Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta. După nuntă vine şi dragostea*. Aceasta explică şi împietrirea sa lăuntrică.

Aurica este obsedată de problema dragostei, ca fiind singurul mijloc de a se realiza. Ea n-are o profesie, un rol social, vegetează şi exprimă soarta tragică a fetei bătrâne într-o situaţie precară: *Dacă n-ai noroc, degeaba. Poţi să fii frumoasă, poţi să ai zestre, poţi să ieşi în lume şi bărbaţii nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naşti. Mai sper şi eu câtăva vreme şi pe urmă, adio*. Ea reprezintă ratarea sub aspectul erotic.

Iubirea este o problemă, care determină diferenţierea eroilor, ca şi problema paternităţii. Pentru Felix, iubirea este o comuniune de interese, idealuri, aspiraţii, modul de a organiza o familie, o viaţă stabilă.

Pentru Otilia, iubirea este un sentiment delicat ca o floare, care are nevoie mereu de un decor schimbat, spre a-şi etala frumuseţea, spre a-şi împlini capriciile, să nu aibă răspunderi, copii, să nu muncească.

Pascalopol îşi exprimă iubirea ca o ocrotire paternă a Otiliei, calcul, experienţă, subordonarea problemelor personale faţă de Otilia.

Stănică Raţiu consideră iubirea o afacere, un mod de a-şi realiza planurile ariviste. Ca şi Dinu Păturică, el vede în Georgeta cocota de lux, de care are nevoie, ca ajutor în organizarea localurilor cu jocuri de noroc şi trafic de narcotice.

Dezbaterea problemei iubirii nu are acuitatea din romanele lui Camil Petrescu, ci este mai mult un sistem de diferenţiere şi de caracterizare a eroilor.

d) *Enigma Otiliei* pune în dezbatere şi problema moralei, ceea ce dă romanului o dimensiune clasică, ca şi problema paternităţii. Morala nu este văzută ca o problemă teoretică, ci implicată în modelul de existenţă, ca o coordonată a jocului de-a viaţa şi de-a moartea. Dacă tipizarea, caracterul critic al romanului conturează dimensiunea realistă, trăsăturile general-umane ale eroilor, caracterul moralizator dau dimensiunea clasică. Lipsa principiilor morale face din Costache Giurgiuveanu un avar, din Stănică Raţiu un tâlhar, din Aglae Tulea o brută, din Georgeta o cocotă de lux, din clanul Tulea o pseudofamilie, din societatea burgheză un infern social. Este prezent şi conceptul de lume ca joc, definind elementele de baroc din structura romanului. Când Felix Sima vine în casa lui Costache Giurgiuveanu, îi găseşte pe cei din clanul Tulea, jucând table. Când clanul Tulea ocupă casa lui Costache Giurgiuveanu, în loc să-l ajute, ei joacă, fumează şi-i fac atmosferă imposibilă. Elementul de baroc constă şi în faptul că tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de *fortuna labilis,* exprimat prin cuvintele rostite de Costache Giurgiuveanu: *Aici nu stă nimeni*, cuvinte care sunt reluate ca o concluzie, ca un laitmotiv epic, în finalul romanului, dându-i un aspect rotund, clasic.

Caracterul dual al eroilor creează acest aspect de joc. Eroii par a juca un rol. Acest caracter teatral, prezent în proza lui I. L. Caragiale, îl găsim în scena ocupării casei lui Costache Giurgiuveanu, marcând punctul culminant al luptei pentru avere. Fiecare personaj îşi expune poziţia, problemele, se autocaracterizează. Scriitorul foloseşte modelul dialogului divergent din piesele americane, construind un fragment de text dramatic:

Aglae: Am început să am junghiuri reumatice, ceea ce n-aveam mai înainte. Eu cred că toate astea sunt din supărare, nimic nu îmbătrâneşte mai mult ca

supărarea. Iau iod dar nu văd niciun folos, cu toată reclama. Îmi spunea o damă să mă duc la băi la Pucioasa. Odată şi odată, când oi scăpa de necazurile astea, tot am să mă duc.

Stănică: Parcă aş mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări de la bufetul ăsta şi nu ştiu ce.

Aurica: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poţi să fii frumoasă, poţi să ai zestre, poţi să ieşi în lume şi bărbaţii nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naşti. Mai sper şi eu câtăva vreme şi pe urmă, adio. Nu mai sunt nici bărbaţi cavaleri, ca înainte. Azi te invită, ies cu tine în lume şi apoi se fac că nu ştiu.

Stănică: Am păzit odată un unchi trei zile şi trei nopţi în şir, până am picat toţi jos de oboseală şi bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat a patra zi l-am găsit rece.

Titi: Am să-l copiez în format mai mic şi am să-l tratez numai cu creion numărul 1.

Vasiliad: Am clienţi care mă scoală noaptea... ca să mă duc să constat decesul...

Conduita morală, modelul de gândire, amprenta psihică se conturează bine pentru fiecare erou în cadrul grupului social. Societatea ne apare ca o sumă de arivişti, ca ipostaze ale prototipului, ca în piesele lui I. L. Caragiale, unde idiotul ca Agamiţă Dandanache stă în vârful ierarhiei ariviştilor.

e) *Enigma Otiliei* este un roman de sinteză estetică, fiindcă pe structura realistă a romanului găsim grefate elemente de clasicism, romantism, baroc, expresionism.

Structura realistă este realizată prin tipurile sociale variate, prin *feliile de viaţă* bucureşteană, prin tehnica de colaj, prin caracterul critic. Tehnica de colaj constă în introducerea listei socotelilor lui Costache Giurgiuveanu, descoperită de Felix Sima, când acesta află furtişagurile din banii săi, făcute de tutore. Găsim textul scrisorii pe care o primeşte Costache Giurgiuveanu, încât îl determină să-şi vândă localurile; găsim textul adresei trimis de Stănică Raţiu Olimpiei sau textul redactat de Pascalopol către bancă, pentru a-i deschide un cont Otiliei. Această prezenţă de limbaje diferite, plurilingvismul, caracterizează textul realist în proză şi o găsim la Honoré de Balzac, la Nicolae Filimon sau Marin Preda. Descrierea amplă a casei lui Costache Giurgiuveanu este tot realistă şi de tip balzacian.

Elementele romantice nuanţează textul şi-l scot din bezna patimilor ariviste. Romantice sunt ruinarea casei lui Costache Giurgiuveanu, caracterul excepţional al Otiliei, al lui Felix, precum şi structura afectivă a eroilor, a subiectului, a conflictului dintre Otilia şi Felix, dintre Aglae şi Otilia, dintre Felix şi Pascalopol.

Problematizarea, analiza psihologică, antiteza, contrastul, conceptul de *fortuna labilis,* tehnica sferoidală, tehnica algoritmică, nuanţarea aduc această interferenţă de stiluri, aparţinând unor curente estetice diferite.

Finalul romanului cu *aici nu stă nimeni* exprimă parcă împlinirea unei pedepse cuprinsă în versetul: *şi urma lor de pe pământ o va şterge* din *Psaltire*, silindu-l pe cititor la o meditaţie şi la o concluzie moralizatoare.

4. *Cartea nunții*

a) Romanul *Cartea nunții* este realist, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială. Atitudinea scriitorului este de critică socială ca şi în romanul *Enigma Otiliei*. Este aceeaşi lume burgheză, sumbră, caracterizată prin parazitism, conservatorism, tipicării, lene, zgârcenie, reprezentată prin grupul mătuşilor lui Jim, adică Ion: Ghenea Agepsina, Magdalina, Fira, Iaca, Mali, Caterina, Lisandrina, la care se adaugă Silvestru Capitanovici unchiul, dom' Popescu soțul Caterinei, toți locuind în „casa moliilor".

Universul romanului este viața socială de la începutul secolului al XX-lea, dacă este privit ca roman realist sau **viața şi moartea** dacă se accentuează realismul de factură clasică a lui G. Călinescu.

Subiectul este alcătuit din secvențe în care Jim venit de la studii contemplă casa plină de vechituri. El are ambiții de arivist, de aceea încearcă să se apropie de Dora, Lola şi Medy, dar este primit cu rezerve, deşi le face vizite, merge cu ele la mare. În jocul erotic el o angajează pe Vera Policrat pe care o va cunoaşte în tren. Aceasta vine să-l roage să pună o vorbă pentru fratele ei Boby la unchiul său, profesorul Silivestru Capitanovici. După câteva întâlniri, Jim va constata că Vera îl iubeşte. Va urma o cerere în căsătorie acceptată de doamna Policrat. Pregătirile de nuntă sunt urmărite cu atenție. Ritualul ortodox este amplu comentat de autor spre a reliefa nuanța de ascultare *ca o umbră* a lui Jim, pe care o promite şi o realizează Vera spre deosebire de celelalte fete. Sensul căsătoriei este viața, continuitatea prin copii a neamului, răspunderea părinților față de copii, sensul major al vieții.

Lecția profundă a romanului este dată de viața ratată a mătuşilor lui Jim, dar mai ales sinuciderea unchiului său, Silvestru Capitanovici, care sub influența surorilor sale a amânat mereu căsătoria. Când vrea s-o facă înțelege că nu mai poate. El trăieşte drama ratatului şi are un moment de cumpănă, de ispită, fiindcă ia un pistol, încearcă să se sinucidă. Prezența îngerilor este o greşeală a autorului, fiindcă cei ce se sinucid o fac sub influența duhurilor malefice care se pot arăta şi ca îngeri. În testamentul său Silvestru Capitanovici lasă casele, o oarecare avere, lui Jim. Romanul se încheie cu momentul în care Vera află că va avea un copil şi doctorul îi face recomandări.

b) Eroul principal Jim ar vrea să fie tipul intelectualului modern. De aceea în loc de Ion autorul îi dă acest nume ca o alunecare spre modern. El are maşină, o altă mentalitate, un alt mod de a continua prin iubire, familie şi inteligență firul neamului. Viața are coordonate, pe care romanul nu le surprinde. O lume nu poate exista fără muncă. Când dom' Popescu le spune acest lucru bătrânelor acestea îl acuză că este bolşevic. Adevăratele idealuri, probleme, ale perioadei interbelice nu apar în roman. De aceea el rămâne minor. Autorul încearcă să realizeze prin Vera, ca şi prin Otilia, o eroină pură, ca Garabet Ibrăileanu în *Adela*. La începutul relației cu Jim ea este timidă, delicată, blândă, calină, inocentă, iar apoi fierbinte, posesivă, pasională.

Schema va fi reluată în *Enigma Otiliei*, unde Felix vine la studii spre a fi, ca şi Jim, un intelectual de elită. Se surprinde acelaşi mediu burghez bucureştean, de avari, de arivişti, înlocuind mătuşile cu Aglae Tulea, Aurica. Se pot face

apropieri între generosul Silivestru şi Pascalopol, între demagogul Stănică Raţiu şi dom' Popescu. De aceea *Cartea nunţii* apare ca o primă variantă a romanului *Enigma Otiliei,* fiindcă aduce aceeaşi lume parazitară, burgheză, ca un drum spre moarte ca şi societatea contemporană.

George Călinescu – prozator realist

1. Scriitori şi tendinţe în dezvoltarea romanului interbelic

a) Romanul realist de factură romantică: Mihail Sadoveanu – *Fraţii Jderi, Zodia Cancerului, Baltagul;* Gala Galaction – *Papucii lui Mahmud, De la noi, la Cladova*.

b) Romanul obiectiv critic: Liviu Rebreanu – *Ion, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala;* Hortensia Papadat-Bengescu – *Concert din muzică de Bach;* Cezar Petrescu – *Întunecare;* Ion Agârbiceanu – *Arhanghelii*.

c) Romanul realist de factură clasică: George Călinescu – *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide*.

d) Romanul realist de factură barocă: Mateiu I. Caragiale – *Craii de Curtea-Veche.*

e) Romanul realist de factură expresionistă: Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust*.

2. Paternitatea – problemă centrală a prozei lui G. Călinescu

a) paternitate şi avariţie – Costache Giurgiuveanu

b) paternitate şi erotism – Pascalopol

c) paternitate şi brutalitate – Aglae Tulea

d) paternitate şi demagogie – Stănică Raţiu

e) iubirea ca formă complementară a paternităţii – Otilia, Felix

f) paternitate şi dezinteres – Ioanide din romanul *Bietul Ioanide*

g) eşecul paternităţii – Ioanide, Stănică Raţiu, Pascalopol

3. Iubirea – problemă de factură romantică, dar şi realistă

a) iubirea – cauză a căsătoriei – *Cartea nunţii* – Jim şi Vera

b) iubirea – element de aspiraţie – *Enigma Otiliei* – Felix şi Otilia

c) iubirea – rătăcire socială – *Bietul Ioanide* – Pica şi Gavrilcea

d) iubirea şi incompatibilitatea – problemă a romanelor lui Călinescu: Otilia aderă la conceptul de *carpe diem,* Felix – la conceptul de paternitate

4. Intelectualul – problemă şi temă în romanele lui G.Călinescu

a) Neaderenţa intelectualului la mediul burghez (Felix, Ioanide), determinată de platitudinea, egoismul, brutalitatea ariviştilor.

b) Integrarea intelectualului prin creaţie – *Scrinul negru* – Ioanide.

c) Formarea intelectualului – *Enigma Otiliei* – Felix.

5. Morala – o problemă de factură clasică

a) Lipsa principiilor morale, ca o trăsătură a mediului burghez: Stănică Raţiu, Aglae Tulea, Aurica, Vasiliad.

b) Lipsa principiilor morale şi a credinţei în Dumnezeu – cauză a prăbuşirii eroilor: Simion, alienat, se crede Iisus Hristos; Titi – lipsit de inteligenţă; Aurica

ratează orice drum în viață; Olimpia își pierde copilul şi familia; Costache Giurgiuveanu își pierde viața inutil; Otilia își ratează viața; Pascalopol ratează paternitatea, își distruge familia; Stănică Rațiu devine tâlhar; Georgeta devine nimfomană; Ioanide își pierde copiii.

c) Finalul romanului este profund moralizator: *aici nu stă nimeni.*

6. George Călinescu – scriitor realist de factură clasică

a) Caracterul tipic dar şi general-uman al eroilor:

• Costache Giurgiuveanu – tipul burghezului, dar şi avarul;
• Stănică Rațiu – arivistul violent, dar şi tâlharul;
• Aglae Tulea – arivistă brutală, dar şi paternitatea;
• Felix Sima – ambițiosul, dar şi intelectualul;
• Otilia – fecioara, dar şi capricioasa.

b) Caracterul tipic, dar şi general-uman al unei moşteniri.

c) Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială, dar sunt structurate şi pe conceptul de *fortuna labilis*.

d) Caracterul critic rezultă din atitudinea obiectivă a autorului, din alegerea problemelor, a eroilor, a *feliilor de viață*, în pedeapsa din finalul romanului, *şi urma lor de pe pământ o va şterge,* cuprinsă în cuvintele: *aici nu stă nimeni.*

e) sinteza estetică care încorporează elemente romantice, clasice, expresioniste.

Mateiu I. Caragiale

1. Viața şi activitatea literară

Este fiul lui I.L. Caragiale şi al Mariei Constantinescu. S-a născut la 25 martie 1885 în Bucureşti. A urmat colegiul *Sfântul Gheorghe* între 1896 şi 1903. Apoi studiază dreptul la Bucureşti şi din 1904 este student la Universitatea din Berlin, iar din 1905 până în 1909 îşi continuă studiile la Bucureşti. În 1914 este şef de cabinet la Ministerul Lucrărilor Publice, iar din 1919 şeful biroului de presă la Ministerul de Interne. Se căsătoreşte în 1923 cu Marica Sion şi dobândeşte un domeniu la Sionu. Debutează în 1912 la *Viața Românească* cu poezii ca: *Lauda cuceritorului*, *Noapte roşie*, *Prohodul războinicului*, *Călugărița*, *Înțeleptul*, *Aspra*, *Cronicarul*, *Domnița*, *La Argeş*, *Trântorul*. Cele câteva bucăți în proză: *Remember*, *Pajere*, *Sub pecetea tainei* sunt o pregătire pentru romanul *Craii de curtea veche* publicat în *Gândirea* (1926–1928) şi în volum în 1929. Moare în 17 martie 1936.

2. *Craii de Curtea-Veche*

a) *Craii de Curtea-Veche* este un roman realist, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt luate din viața socială bucureşteană de la începutul secolului al XX-lea.

Mesajul este că o societate parazitară este sortită pieirii.

Subiectul este construit secvențial, printr-o tehnică de colaj, şi urmăreşte viața unui grup social hibrid, alcătuit din Paşadia, Pantazi, locutorul, şi Pirgu, care reprezintă cei patru crai de pe cărțile de joc. La aceştia se adaugă Raşelica Nachmansohn, cocota de lux, şi Pena Corcoduşa, nebuna.

Caracterul realist al romanului rezultă din caracterul tipic al unor eroi ca Paşadia, care este tipul cărturarului blazat şi cu blazon, Pantazi, care reprezintă tipul boierului boem, Pirgu, care aduce tipul arivistului grosolan şi obraznic, Raşelica Nachmansohn, care reprezintă arivista cocotă de lux, Pena Corcoduşa este baba nenorocită şi nebună.

Problematica romanului este aceea a destinului omului într-un mediu social degradat moral, sordid, declasat. Problematica este tema discuției dintre Paşadia şi autor, care este martorul, locutorul, conştiința socială a epocii, scriitorul. Intenția autorului este comunicată în capitolul *Asfințitul crailor,* în discuția cu Pirgu, când acesta îl ironizează că vrea să scrie un roman de moravuri, fără să cunoască viața.

Compoziția are un caracter clasic, are patru capitole, ca *Amintiri din copilărie*, ale lui Ion Creangă, intitulate: *Întâmpinarea crailor, Cele trei*

hagialâcuri, Spovedanii, Asfințitul crailor. Este modul în care se exprimă metoda echilibrării.

Romanul reconstituie atmosfera efeminată a Bucureştilor de la începutul secolului al XX-lea. Paşadia se pare că joacă rolul craiului de cruce, are o descendență ilustră, cu blazon, este instruit în cele mai vestite universități, lucrează la o carte fundamentală, care însă nu va apărea niciodată, fiindcă lasă instrucțiuni ca la moartea lui ea să fie distrusă. Este gestul de nonconformism, de pedeapsă, pe care-l dă contemporanilor. Cade în cursa întinsă de Raşelica Nachmansohn şi aceasta îl distruge, ca să-i fure averea, aşa cum a făcut şi cu alți bărbați înaintea lui. Este soarta intelectualului fără Dumnezeu, care cade pradă patimilor sale. Ar fi putut face o carieră strălucită, ar fi putut avea un rol social major, ar fi putut avea o familie, dar, din cauza orgoliului său, rămâne ca un copac fără rod şi de aceea pomul, care nu aduce roadă, se taie şi-n foc se aruncă. Destinul său este o meditație pe tema *fortuna labilis* şi are un echivalent în imaginea unei nebune, Pena Corcoduşa. Aceasta a fost amanta unui prinț rus în timpul Războiului de Independență. Moartea prințului rus, care voia s-o ia de soție şi s-o ducă, pentru frumusețea ei, în Rusia, este pentru ea un dezastru şi se alienează. Decade social şi moral, ajungând o cerşetoare nebună, celebră pe ulițele Bucureştiului. Ea este aceea, care-i dă autorului titlul romanului şi ideea, atunci când le strigă: *Crai de Curtea-Veche*. Moartea lui Paşadia şi a Penei Corcoduşa, plecarea lui Pantazi şi ascensiunea lui Gorică Pirgu dau romanului un final realist.

b) Caracterul baroc al romanului este evident mai ales în capitolul al doilea, intitulat *Cele trei hagialâcuri*, când este descrisă casa în care locuia Pantazi: *La belşugul de abanos şi de mahon, de mătăsării, de catifele şi de oglinzi – acestea de toată frumusețea, fără ramă şi cât tot peretele – iubirea de flori a chiriaşului, împinsă la patimă, adăuga o nebunească risipă de trandafiri şi de tiparoase ce, împreună cu lumânările, pe care le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu câte cinci ramuri, oricând ai fi venit, puneau locuinței pecetea unui lux ales, alcătuind oaspetelui meu un cadru în aşa armonie cu ființa sa, că, amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde.*

Imaginea lui Pantazi este întregită de povestirile lui, când craii străbat noaptea străzile Bucureştiului, în care fantezia de tip baroc, cu imaginarul debordant, cu imaginea lor de cavaleri la curțile principilor începe cu acest cadru de tip baroc. Avea ochii de *un albastru rar, privirea nespus de dulce, parcă purta în ea amintirea unui vis*. Era sfios, obosit, cu mişcări mlădioase, singuratic, străbătând Cişmigiul, vorbea cu glas grav şi cald. Este un erou tragic, care nu-şi găseşte locul în lume.

Rafinamentul decorativ, fastuos, prezența oglinzilor, existența pe baza conceptului de *carpe diem*, lipsa de logică *(o nebunească risipă)*, retorica *vorbeau mult*, cultivarea nocturnului, a simbolurilor de tip baroc ca trandafirul, proveniența nobiliară dau această imagine de factură barocă: *Eram trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite, tustrei călugări cavaleri din tagma Sfântului Ion de la Ierusalim, zişi de Malta, purtând pe piept crucea de smalț alb*. Ei au destinul tragic de a trăi la sfârşitul lumii feudale: *Răsărisem în amurgul craiului soare*. Se

cred mari viteji: *vitejisem pe uscat pentru izbânda florilor de crin* şi colindă pe la toate curțile Europei: *nu fu curte să rămână de noi necercetată, tocurile noastre roşii sunară pe scările tuturora, oglinzile fiecăreia ne răsfrânseră chipurile înțepate şi zâmbetele nepătrunse*. Cu toate acestea, sunt dominați de patimi: *ne-am înfruptat cu nesaț din toate desfătările simțurilor şi ale minții*. Ei participă la lupta pentru putere, au un rol malefic, misterios: *lucram după împrejurări la înălțarea sau la răsturnarea lor, fără noi nu se fereca nici desfereca nimic*, fiindcă sunt masoni.

Ei îşi împlinesc destinul lor de eroi tragici în împrejurări tragice: *înțelegând că timpul nostru trecuse şi că în curând avea să sfârşească şi să cadă pradă nimicirii, tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele şi pieream pentru totdeauna*.

Eroii lui Mateiu I. Caragiale au un caracter eterogen şi complementar. Paşadia este plin de ură, când discută despre valorile create în timpul lui Brâncoveanu, care pentru el nu era nici domn, nici prinț, nici conte, nici purtător al Ordinului Sfântul Andrei al Romei, ci un bulibaşă slugarnic. Atitudinea lui este vădită: *Paşadia, privind şi judecând cu o neînduplecată asprime tot ce e românesc, mergea adesea cu înverşunarea până la a fi de rea credință*. Ura, celui ce se numeşte Paşadia, se uneşte cu cea a lui Pantazi, fiindcă ghicim în unul o origine cu rezonanțe orientale turceşti, iar în celălalt o descendență grecească descrisă cu amănunțime. Paradoxul este că Pirgu, a cărui imagine este de mahalagiu obraznic, are un acut simț național. El ia parte la serbări, îmbrăcat în costum național, cântă la caval, joacă dansuri populare şi nu suportă discuțiile duse împotriva românilor. Chiar şi la Paşadia decorul este baroc. Invitat la un dejun ca oaspete, autorul trece într-o încăpere de *cel mai prețios rococo vienez*. Este un decor aristocratic *atât de potrivit cu ființa şi cu sufletul său*. Cinismul său provine dintr-o aspră confruntare cu realitatea socială. Eroii sunt vii, romanul are o concentrare, o originalitate şi o deosebită capacitate de a surprinde esența în puține cuvinte.

Mateiu I. Caragiale aduce în literatura română şi cea universală un realism de factură barocă, ceea ce justifică prezența sa pe listele UNESCO ca scriitor reprezentativ al literaturii universale.

Mircea Eliade

1. Mircea Eliade – personalitate multilaterală a literaturii şi culturii române

a) Mircea Eliade, după ce a absolvit Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti, studiază în India limba sanscrită pentru a avea acces la filosofia şi cultura indiană. Va locui un timp la profesorul Dasgupta şi va cunoaşte pe Maitreyi. Va publica o serie de cărți de filosofie şi mistică indiană, dintre care amintim: *Yoga. Essai sur les origines de la mistique indienne,* în care face cunoscute în Europa tehnicile de meditație de tip Yoga, precum şi experiența misticilor indieni. Succesul acestei cărți îl va îndemna să continue cu: *Tehniques du Yoga* (1948), *Le Yoga. Imortalité et liberté* (1954), *Patanjali et le Yoga*, deschizând drumuri noi pentru cultura europeană şi universală.

b) A fost una din cele mai autorizate personalități în istoria religiilor, a ținut cursuri la cele mai importante universități din Europa şi America. A publicat: *Tratat de istoria religiilor* (1949), *Le chamanisme et les tehniques archaiques de l'Extaze, Istoria credințelor şi ideilor religioase* (1976–1983), carte în care face o istorie a gândirii religioase din întreaga lume. În primul volum al acestei cărți, el analizează ritualuri şi credințe din neolitic, religiile Mesopotamiei, Egiptului, hitiților, indo-europenilor, Greciei antice, evreilor. În cel de al doilea volum se ocupă de religiile din China antică, din India (brahmanismul, hinduismul, budismul), din Roma antică, din spațiul germanic (celți, goți), din cel traco-dac. Apoi urmăreşte naşterea creştinismului şi evoluția lui în primele secole. Volumul al treilea tratează problemele creştinismului, marea schismă de la 1052, Reforma şi protestantismul, apoi se mai ocupă de islamism şi de religiile tibetane.

c) Considerând, ca şi Oswald Spengler, mitul ca generator al culturii universale, Mircea Eliade va elabora o serie de studii: *Mitul eternei reîntoarceri, Sacru şi profan, Aspecte ale mitului, De la Zamolxis la Gengis Han, Oceanografie, Cosmologie şi alchimie babiloniană, Insula lui Euthanasius, Comentarii la legenda Meşterului Manole, Images et symboles, Mythes, Réves et Mysteres, Aspects du mythe,* va ține conferințe, va publica numeroase articole pe această temă.

d) Activitatea de scriitor a lui Mircea Eliade este foarte bogată, fiind alcătuită din romane, povestiri, eseuri, jurnale. Multe dintre cele mai importante povestiri au un pronunțat caracter fantastic: *La țigănci, Podul, Adio, Ghicitor în pietre, Pe*

strada Mântuleasa, În curte la Dionis, Ivan, Uniforme de general, Pelerina, Incognito la Buchenwald, Tinerețe fără bătrânețe, Şanțurile, Dayan, 19 trandafiri, La umbra unui crin, de aceea autorul a fost considerat cel mai reprezentativ scriitor român de proză fantastică.

Dintre romanele lui Mircea Eliade remarcăm: *Domnişoara Cristina, Noaptea de Sânziene, Maitreyi, Nuntă în cer, Lumina ce se stinge, Romanul adolescentului miop.*

A publicat o serie de eseuri ca: *Naissances mystique. Essai sur quelques types d'initiation, La nostalgie des origines, Briser le toit de la maison, La creativité et les symboles, L'Epreuve du labyrinthe.*

Două dintre piesele sale de teatru – *Iphigenia* şi *Coloana nesfârşită* – s-au pus în scenă încă în timpul vieții autorului.

e) Mircea Eliade a fost recunoscut şi apreciat în întreaga lume ca o mare valoare a culturii şi literaturii universale. De aceea a fost primit ca membru al academiilor din America, Anglia, Belgia, Austria. A primit multe premii internaționale dintre care amintim premiul *Dante Alighieri*, premiul *Insula d'Elba* şi a fost propus pentru premiul Nobel de Universitatea Lyon III. A primit titlul de doctor honoris cauza al universităților din Washington, Yale, Sorbona, La Plata, Loyola, Chicago, Colegiul din Boston, Colegiul Law la Salle, Philadelphia, Lancaster, Colegiul Oberlin. A fost decorat de statul francez cu Legiunea de onoare.

Contribuția sa la dezvoltarea culturii universale a fost bine exprimată în discursul rostit de preşedintele senatului universității din Yale Kingman Brewster, când îi conferă titlul de *doctor honoris causa*: *Aparțineți universului. În prima dumneavoastră tinerețe ați călătorit din Europa spre înțelepciunea interioară a Estului şi, după ce ați sondat esența spiritualității hinduse, ați muncit pentru a reda Estul mai inteligibil Vestului. Venerând marile mistere exprimate în mit şi simbol, ați contribuit la găsirea unui limbaj uman al adevărului veşnic.*

2. *Maitreyi*

a) *Maitreyi* este un roman de dragoste, realizat într-un context oriental romantic, mistic, fascinant, încărcat de simboluri, mituri, tradiții, datini, obiceiuri, ritualuri, sensuri, subtilități semnificative pentru cultura indiană.

Spre deosebire de romanele lui Camil Petrescu, G. Călinescu, Garabet Ibrăileanu (*Adela*), ideea romanului este că orice abatere de la dragostea imaculată şi totală dintre parteneri duce la dezastrul sufletesc. Karma (Legea) nu permite amestecul, păcatul, încălcarea principiilor morale. În *Bhagavad-Gita* (XVIII, 47) avem versetele: *Mai bună este Legea proprie (Svad Karma) (deşi) imperfectă decât o lege străină corect îndeplinită; înfăptuind ceea ce ține de firea lui (omul) nu-şi atrage păcatul*. De aceea cei ce-şi părăsesc credința în care s-au născut cad în păcat de moarte.

Păcatul desfrânării este condamnat de morala creştină, fiindcă loveşte neamul în structura lui, distruge rădăcina, tulpina, ramurile şi fructele arborelui genealogic. Omul nu este izolat, el face parte dintr-un organism viu al universului şi actele lui privesc întreaga lume.

Eroul principal al romanului, Allan, este un inginer tânăr, care pleacă în India. El locuieşte, din cauza unei îmbolnăviri, în casa inginerului Sen, care-i este şef la compania unde lucrează. Allan se îndrăgosteşte de fiica acestuia, Maitreyi. Numele eroinei este de zeiță, ceea ce sugerează frumusețea ei fizică şi spirituală, caracterul ei excepțional. Dragostea dintre Allan şi Maitreyi este ascunsă de ceilalți, fiindcă în Codul lui Manu, după care se conduce şi familia eroinei, se interzic căsătoriile într-o altă castă. Societatea indiană este împărțită în patru caste: brahmanii – casta sacerdotală sau preoții, ksatria – casta războinicilor, a nobililor din care fac parte şi regii, casta vaisia a negustorilor, casta sudra – a lucrătorilor, fie că sunt meseriaşi, fie că sunt țărani, care lucrează pământul. Paria erau cei demonici, considerați câini, fără statut uman, care nu erau primiți să locuiască în sate şi oraşe. De aceea au emigrat, devenind în Europa neamul țiganilor.

Eroina aparține deci unei alte lumi, care are o altă mentalitate, un alt mod de a gândi, o altă concepție despre lume şi viață, de aici o altă modalitate a dramei incompatibilității. Maitreyi gândeşte după Codul lui Manu, după modelul din *Upanişade, Bhagavad–Gita*, *Yoga*. Ea are o concepție panteistă despre lume, de aceea s-a îndrăgostit de un copac şi îi explică lui Allan reguli, obiceiuri, ritualuri de nuntă, modelul de viață pentru casta brahmanilor, de care aparține. Chiar dacă Allan trecea la o altă religie, el nu putea intra în casta brahmanilor. De aceea inginerul Sen nu-l poate accepta ca ginere.

Tema, eroii, conflictul, subiectul au o structură afectivă, de aceea romanul are un caracter romantic, fiind de fapt romanul unei iubiri între un tânăr european şi o fată indiană.

Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi, află de această dragoste dintre Allan şi sora ei, divulgă secretul, iar Sen îl îndepărtează pe Allan din casa familiei sale. Făgăduințele lui Allan, că va trece la o religie indiană, nu schimbă decizia implacabilă a tatălui.

Romanul nu poate fi înțeles în afara contextului spiritualității indiene, aşa cum o arată *Upanişadele, Codul lui Manu, Vedele, Bhagavad-Gita*, *Tarka-samgraha, Samkia-karika,* care nu sunt textele unei filosofii, ci versetele unei religii, concentrată în Yoga. Mircea Eliade a studiat mistica indiană, dar n-a înțeles esența, că textul Evangheliei şi creştinismul sunt unica cale deschisă spre cer, că doar ortodoxia este calea cea dreaptă a Adevărului şi oferă şansa mântuirii, că orice abatere înseamnă iadul.

b) *Maitreyi* este sinteza unei lumi spirituale, pe care scriitorul o descoperă nu ca o filosofie conceptual-teoretică, ca o literă moartă a cărții, ci în modul în care ea este scrisă într-o carte vie, o ființă delicată, fascinantă, ca iubirea însăşi.

Aceasta este cauza pentru care Allan se desparte de gândirea şi lumea europeană: *E o lume moartă lumea noastră, continentele noastre albe. Nu mai găsesc nimic acolo. Dacă aş fi primit, cum mă rog lui Dumnezeu să fiu, într-o familie indiană, aş găsi puteri să-mi refac viața aceasta clădită pe nimicuri, pe interese stupide şi pe abstracțiuni. Aş vrea s-o iau de la capăt, să cred în ceva, să fiu fericit. Nu pot fi fericit decât într-o dragoste perfectă şi nu găsesc această*

dragoste decât aici, în casa, în cartierul ăsta... . Pentru Allan *creştinismul nu s-a născut încă*. El a perceput creştinismul doar ca biserici creştine, dogme, ritualuri. N-a înțeles spiritualitatea, evlavia, iubirea lui Dumnezeu. Atracția lui spre spiritualitatea indiană este datorată lui Maitreyi, o zeiță a iubirii, aşa cum îi apare în pasiunea pe care o trăieşte: *îmi dădeam perfect seama că tot zelul meu se datora dragostei pentru Maitreyi*. Această iubire spontană, vie, puternică, ascunsă, misterioasă, unică, romantică îi aduce în suflet o bucurie neobişnuită. Logodna, ca şi căsătoria după unul din cele opt ritualuri din *Codul lui Manu*, este un eveniment cosmic şi are implicații profunde asupra lumii. După *Codul lui Manu*, Maitreyi ar fi trebuit să se căsătorească conform ritualului brahman. Se înconjoară un anumit fel de foc, se incantează versete de către preoți, se toarnă ofrande în focul ritualic, mireasa calcă cu piciorul gol amprentele piciorului soțului, exprimând supunerea ei deplină, poartă o rochie dată de tatăl ei şi ascultă de voința tatălui. Căsătoriile benefice sunt după ritualul brahmanilor, după ritualul zeilor, după ritualul oamenilor, după ritualul cântăreților. Cele malefice sunt după ritualul uriaşilor, al giganților, al vampirilor şi al demonilor. Ritualul simplu cu un inel, sub forma unui legământ între cei doi tineri, este după ritualul cântăreților, fără prezența părinților: *Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca viața din tine. Şi cum aştepți tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îți sunt ție razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi mamă pământ, tu nu mă minți maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, şi cu mâna şi cu inelul, întăreşte-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod şi joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor, ce cresc din tine. Să fie îmbrățişarea noastră ca cea dintâi zi a mousoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Şi cum tu niciodată nu oboseşti maica mea tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe şi tu maică mi l-ai adus aproape.* Aceste cuvinte de ritual, incantate, o transfigurează pe eroină, fața ei are o fixitate ciudată, ca un extaz mistic, când îi mărturiseşte: *Acum sunt a ta, cu desăvârşire a ta...*

Inelul de nuntă, comandat şi adus de Maitreyi, este simbolic. El este alcătuit din doi şerpi, unul de fier, reprezentând principiul masculin, virilitatea, şi unul galben de aur, reprezentând principiul feminin. Ei țin o piatră simbolică pe care Maitreyi o alege din caseta doamnei Sen. Inelul face parte din ritualul căsătoriei şi după ce a fost adus, Maitreyi organizează o plimbare pentru a realiza logodna. După bucuria de la început, începe gelozia, ca şi la Ştefan Gheorghidiu. Maitreyi vrea să treacă la creştinism şi să plece cu Allan în Europa. Chabu îi spune doamnei Sen că Allan a sărutat-o pe Maitreyi şi declanşează drama. Allan este îndepărtat şi se mută în altă casă, va fi apoi destituit şi silit să plece. Maitreyi caută să-l păstreze în apropiere. Allan fuge în Himalaya, unde, după o claustrare de mai multe luni, primeşte o vizită ciudată, evreica finlandeză Jenia. Episodul îi readuce dorul de Maitreyi şi se reîntoarce. Face o scurtă aventură cu Geurtie, o europeană, care-l ajută să treacă peste

impasul social şi afectiv. Este o dezvoltare a elementelor din nuvela *La ţigănci,* unde cele trei fete îi cer să aleagă între o ţigancă, o evreică şi o grecoaică.

Epilogul e trist şi realist. Allan este nevoit să plece să-şi găsească de lucru la Singapore. Maitreyi încearcă să iasă din cătuşele familiei, dar nu izbuteşte. Romanul are aspectul unui jurnal neterminat. Allan se consideră vinovat de dezechilibrul iubitei sale Maitreyi, de agravarea bolii inginerului Sen, de moartea lui Chabu şi are aspectul unui tânăr, care a trăit un vis.

3. *La ţigănci*

a) Nuvela *La ţigănci* este romantică, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de lume ca vis. Eroul principal Gavrilescu spune în finalul nuvelei, când o găseşte pe fosta logodnică Hildegard: – *Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis... .*

Ideea care străbate textul este o subtilă dezbatere asupra sensului vieţii, ca labirint de iniţiere şi încercare.

Subiectul este o pendulare între real şi fantastic. Scenele se succedă, având o logică onirică. Totul pare impregnat de simboluri care sugerează. Eroul principal, Gavrilescu, este profesor de pian şi dă lecţii alergând dintr-un loc în altul prin Bucureşti, copleşit de căldura toridă de vară. El se refugiază la umbra unei grădini, la o casă de toleranţă, unde patroana îi trimite trei odalisce: o ţigancă, o evreică, o grecoaică. Se sugerează trei etape, trei modele de conştiinţă, trei lumi diferite, trei vieţi altfel trăite.

Femeia, ca principiu, reprezintă viaţa (Eva). Ea îşi trage seva din pământ (Adam), care este principiul masculin, spiritul. Ţiganca, pe care Gavrilescu, profesor modest de pian, trebuia să o ghicească, ar sugera opţiunea pentru India, pentru mistica orientală, pentru yoga, pentru Cunoaştere ca sens al vieţii, plecarea spre India, spre a cunoaşte misterele Tibetului, adică dobândirea drumului prin smochin. Acest drum va fi dezvoltat în romanul *Maitreyi.*

Evreica ar sugera legea veche, iudaismul, un alt model de viaţă, istoria religiilor, iniţierea în textele sacre, dobândirea înţelepciunii, binecuvântarea sau blestemul, adică un alt drum, o altă patimă, sugerată în romanul *Maitreyi* prin Jenia, evreica finlandeză, care a venit în Himalaya să caute absolutul, misterul vieţii, un loc unde să evadeze din civilizaţie, şi a ajuns în patul lui Allan.

Grecoaica ar sugera viaţa spirituală europeană, filosofia elenă, ceea ce îl atrage pe Mircea Eliade în tinereţe, creştinismul pe care l-a uitat şi nu l-a înţeles, încât pe bună dreptate n-a dobândit mântuirea, deşi autorul a trăit, în mod simbolic, în Bucureşti, pe strada Mântuleasa. Moare ca un eretic.

Gavrilescu, personaj simbolic, pare a trăi o ieşire lăuntrică din timp şi din spaţiu. Ritualul de iniţiere, trecerea prin diferite camere, separeurile cu paravane care, sugerând labirintul, par a fi un drum al vieţii. El, însetat, bea multă apă, fiindcă apa simbolizează cunoaşterea, spiritualitatea.

Visul este o prefigurare a destinului. Se simt în text idei din mistica orientală, din *Codul lui Manu*, din *Cartea de aur*, publicată de doamna Blawatski. Gavrilescu constată la ieşire că nu mai are casă, că între timp

trecuse un număr mare de ani. El se întâlneşte în mod simbolic cu logodnica sa din tinereţe, care-l aştepta, sugerând astfel trecerea într-o altă lume.

b) Iniţierea înseamnă a te acorda sufletului armonios al Marelui Suflet al Lumii. Nota *fa*, considerată de fizicienii şi misticii orientali nota dominantă a naturii, explică de ce Gavrilescu este muzician.

Cel care intră în curentul râului sacru trebuie să freamăte ca răspuns la fiecare suspin şi gândire a tot ce trăieşte şi respiră, aşa cum Gavrilescu ar cânta la pianul simbolic al întregii naturi.

Trecerea lui Gavrilescu sugerează cu fiecare cameră o altă etapă a vieţii, marcată de cele şapte portaluri, cele şapte chei:

Dâna – pentru care trebuie cheia carităţii şi iubirii nemuritoare. Gavrilescu vorbeşte despre iubirea lui pentru Hildegard, ceea ce în romanul *Maitreyi* înseamnă declanşarea iubirii sale pentru eroină.

Shâla care înseamnă a avea cheia armoniei în cuvânt şi acţiune pentru a elimina Karma. În camera a doua, Gavrilescu cântă la pian. Allan nu are cheia, fiindcă nu realizează această identitate între gând, cuvânt şi faptă.

Kshânti care înseamnă dulcea răbdare, pe care nimic nu o poate tulbura. Gavrilescu nu are răbdare, Allan şi Maitreyi nu au răbdare, de aceea ratează drumul.

Vairagya care înseamnă perceperea adevărului, indiferenţa la plăcere şi durere. O găsim în romanul *Maitreyi* prin Swami Madhvananda, pe care Allan îl caută, dar nu-l înţelege (vezi *Bhagavad-Gita*).

Vârya este energia neîmblânzită, ce-şi deschide calea spre adevărul supranatural, ieşirea din noroiul minciunilor terestre. Această energie pare a o avea Maitreyi, poate şi Gavrilescu, când pare a ieşi în supranatural.

Dhyâna – cheia care duce spre contemplarea eternă. Maitreyi îi spune lui Allan că se vor vedea într-o reîncarnare următoare.

Prajnâ – cheia care face din om un sfânt, îl îndumnezeieşte.

Dezbrăcarea lui Gavrilescu este simbolică, în sensul că el leapădă lumea iluziilor lui Mara. Gavrilescu pare a studia goliciunea aparenţelor şi descoperă că pentru asta i-au trebuit opt ani. Eroii lui Mircea Eliade sunt proiectaţi pe pereţii sufletului, pasiunea şi dorinţa stăruie aici, de aceea o găseşte pe Hildegard, proiecţia ei în sufletul său, când intră în sine în momentul trecerii. Pentru a putea trece, sufletul trebuie să părăsească răutatea, indolenţa, orgoliul, iluzia, îndoiala, ignoranţa, să renunţe la vieţile viitoare. După aceste şapte renunţări, vine pacea, pe care o caută Allan, când pleacă în Himalaya, pe aceasta o caută şi Jenia evreica, când vine în Himalaya.

Lupta dintre eul superior al luminii şi cel al trupului se câştigă prin îndrăzneală şi răbdare. Gavrilescu este acuzat de cele trei fete, că-i este frică. Frica este un păcat de moarte. La trecerea prin Vairagya, trebuie să împiedici mintea de la acţiunea ucigaşă şi să te contopeşti cu sufletul gândire al naturii (Alaya). De aici numele eroului din *Maitreyi.* Alaya este esenţa luminoasă, din care omul este o rază (vezi Eminescu *Luceafărul – Alunecând pe-o rază*). De aceea Maitreyi îi spune lui Allan că el este pentru ea lumina. Acesta este sensul căutării lui Gavrilescu. Este un mod de gândire specific indian, în care Maya

iluzia este reprezentată de cele trei fete. Ele sugerează cele trei Parce, când torc şi taie firul destinului eroilor, lovindu-l cu uitarea, ca armă ucigaşă a lui Mara. Atacul prin uitare aduce pierderea controlului asupra minții. Stăruința în desăvârşire este necesară pentru a trece prin poarta durerii, cu cele zece mii de curse ale sale declanşate de Mara.

c) Incompatibilitatea, tratată de Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul,* şi drama intelectualului, tratată de Camil Petrescu, sunt reluate de Mircea Eliade dintr-o altă perspectivă. La Mihail Eminescu, incompatibilitatea se dovedea mai puternică decât iubirea. La Mircea Eliade, în romanul *Maitreyi,* incompatibilitatea dintre lumea europeană şi cea orientală derivă din Karma – legea.

Drumul lui Mircea Eliade este drumul intelectualului însetat de cunoaştere (în mod simbolic Gavrilescu bea multă apă), fiindcă el crede că sensul vieții este dobândirea cunoaşterii. Acesta este idealul, scopul filosofiei europene şi indiene. Este limita de înțelegere a filosofiei, care-l învață pe om cum să trăiască şi să moară demn, aşa cum a făcut-o Socrate, dând o lecție ucenicilor. Este drumul simbolic prin smochin, fiindcă Vedele sunt comparate cu un smochin cu rădăcina întoarsă.

Domnul Iisus Hristos, prin certarea smochinului, închide drumul prin cunoaştere, fiindcă prin cunoaştere Adam a ieşit din ascultarea poruncii lui Dumnezeu şi, făcând voia sa, a căzut din condiția paradisiacă. Cunoscând legile universului, Logosul întrupat fiind, Domnul Iisus Hristos deschide pe Muntele Măslinilor calea prin măslin, adică prin Legea Iubirii, prin jertfa de sine, prin legea armoniei şi echilibrului. Aceasta dă valoare vieții, credința devine iubire de Dumnezeu. Mântuirea nu este obținută prin cunoaştere, ci prin jertfa de sine. Aşa se trece prin poarta crucii, care este a cerului, aşa au trecut mucenicii prin această poartă a durerii fizice spre a obține fericirea veşnică.

Legea Iubirii, exprimată prin simbolul Sfintei Cruci, are patru dimensiuni: dragostea față de Dumnezeu *(Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău)*; dragostea față de neam (adică porunca: *Să vă iubiți unii pe alții*); dragostea față de cei căzuți, adică față de aproapele, ca în pilda samariteanului milostiv împlinind porunca *să iubeşti pe aproapele tău*; dragostea față de duşmani (porunca *Să iubiți pe duşmanii voştri*).

Pe cruce fiind, Domnul IIsus Hristos le împlineşte pe toate: dragostea față de Dumnezeu Tatăl prin sacrificiul şi ascultarea sa *(Tată în mâinile Tale Îmi dau duhul)*; îl înfiază pe Sfântul apostol Ioan, şi dă ocrotire Preacuratei Sale Maici; îl iartă pe tâlharul care se roagă şi se pocăieşte; se roagă pentru cei ce-l răstignesc; îi face sfinți pe sutaşii Longhin şi Corneliu; face apostol din Saul, care-i prigonea pe creştini.

Incompatibilitatea în creația lui Mircea Eliade are deci şi un aspect mult mai adânc, între filozofie, care consideră Adevărul ca un principiu, aşa cum îl găsim la Platon, şi teologie, unde Adevărul este o ființă a Preasfintei Treimi, este Domnul Iisus Hristos: *Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața.*

d) Problema intelectualului la Mircea Eliade este diferită de cea pe care o ridică Camil Petrescu, deşi ambii sunt filosofi ca formație. Este semnificativ faptul că eroii lui Camil Petrescu, fiindcă nu au Dumnezeu, se sinucid, iar ai lui

Mircea Eliade îşi ratează drumul, destinul, fiindcă autorul, care nu are darul deosebirii duhurilor, nu înțelege spiritualitatea creştină ortodoxă şi revoluția sublimă, prin care ortodoxia lasă într-un con de umbră, de rătăcire, toate filosofiile, toate pseudoreligiile, toate ereziile.

Mircea Eliade nu a înțeles că esența, măsura omului, a intelectualului este calitatea credinței, felul în care ea devine Legea Iubirii, că mântuirea se obține prin cruce, prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos, că drumul la cer înseamnă a trece prin poarta crucii, prin Domnul Iisus Hristos: *Eu sunt poarta oilor*. Creştinismul nu este o filosofie de sclavi, cum o consideră viclenii ucenici ai lui Anticrist, orgolioşi şi întunecați la minte, ci singurul drum spre cer şi spre mântuire. Lipsa credinței înseamnă moartea spirituală, ratarea, aceasta este lecția dură, pe care o iau pseudointelectualii lui Camil Petrescu, Mircea Eliade, Noica, Cioran şi toți materialiştii, ateii, masonii, sectanții, filosofii.

Romanele şi nuvelele lui Mircea Eliade, dar şi activitatea sa de istoric al religiilor, de filosof, sunt o continuă şi febrilă căutare a adevărului, dar şi o permanentă rătăcire de la Adevăr. El pune pe acelaşi plan Ortodoxia, care este singura cale regală spre Dumnezeu, cu toate practicile, rătăcirile, ereziile, având în esență o gândire istorică, comparatistă, scientistă, iluministă, dar, în esență, limitată la filosofie, fără a înțelege revelația Adevărului.

Ca şi Emirul lui Alexandru Macedonski, Mircea Eliade şi eroii săi cad în jarul pustiei, rătăcindu-se. De aici numele colonelului Lawrance din nuvela *La țigănci.*

Nicolae Steinhardt arată, în *Jurnalul fericirii,* că universul închis al lumii materiale îl împiedică pe om să vadă Adevărul. Trecerea de la filosofie la teologie, de la teologie la mistică, înseamnă perceperea în interior prin Duhul Înțelegerii, a unui drum pe care doar intelectualul adevărat îl poate parcurge.

Acest drum începe prin Taina Sfântului Botez, care doar la creştinii ortodocşi este un triplu botez: al pocăinței cu apă sfințită în numele Preasfintei Treimi; apoi Taina Mirungerii este botezul cu Duh Sfânt şi pecetluirea pruncului ca ales; iar Taina Euharistiei este botezul cu sângele Domnului Iisus Hristos. Este momentul când doar ortodocşii primesc crucea, veştmântul de nuntă şi îngerul de pază.

De aceea doar ortodocşii primesc darul deosebirii duhurilor, dat de Duhul Bunei-Credințe, care dă valoare faptelor bune, şi harul obținut prin Sfintele Taine pentru ceilalți este pecetluit (Isaia 8:16).

4. *Douăsprezece mii de capete de vite*

Povestirea *Douăsprezece mii de capete de vite* are ca erou principal pe un negustor, Iancu Gore, care-l caută pe Strada Frumoasei pe un funcționar de la Ministerul de Finanțare, Păunescu, care trebuia să-i facă o serie de acte pentru un export de douăsprezece mii de capete de vite. Acesta s-a mutat de la bombardamentul făcut asupra Bucureştiului. Gore sună la numărul 14 şi aude sirena. Intră într-un adăpost de la capătul străzii, unde, într-o odăiță de ciment din pivnița-subsol a unei case, găseşte mai multe persoane. Doamna Popovici, însoțită de Elisabeta, o servitoare şi un bătrân despre care va afla mai târziu că se numea Protopopescu şi a fost judecător. Ei discută despre domnul

Păunescu, care, dacă ar fi fost om serios, şi-ar fi plătit chiria înainte de a se muta.

Domnul Iancu Gore caută să intre într-un dialog cu ei, dar de fiecare dată ei se prefac că nu-l văd. Este ca într-o scenetă absurdă în care fiecare vorbeşte ale lui. Domnul Gore se gândeşte la aprobarea, pe care ar fi trebuit să i-o dea Păunescu, ca să poată exporta cele douăsprezece mii de capete de vite. Domnul Protopopescu susține că este doar un exercițiu şi nu un bombardament. Elisabeta, servitoarea, are un semn rău fiindcă i se zbate ochiul şi vrea să iasă din adăpost. Stăpâna ei, doamna Popovici, o potoleşte. Sunetul sirenei îl determină pe Iancu Gore să iasă din adăpost şi să se întoarcă la cârciumă, unde comandă ceva de mâncare. Pune un pariu cu un muncitor venit cu un grup că a stat de vorbă cu doamna Popovici, cu domnul Protopopescu, despre care află de la cârciumar că muriseră la bombardament.

Când se întoarce cu grupul de muncitori la locul unde fusese adăpostul constată că toate casele nu mai erau, că nu mai era nici adăpostul fiindcă fuseseră distruse. Bomba care căzuse peste adăpost îi omorâse.

Ieşirea din timp este un procedeu frecvent utilizat de Mircea Eliade în proza sa fantastică. Muncitorii participaseră la curățarea străzii de moloz şi de aceea merg cu Gore. El vede afişul care indica adăpostul antiaerian din Strada Frumoasei. Nu poate decât să constate că peste tot sunt ruine. Comentariul unui muncitor: *A fost covor de bombe* explică realitatea, pe care Iancu Gore, deşi o vede, nu o poate crede şi şopteşte *Mama voastră de nebuni*. Dă să plece dar strigătele muncitorilor îl opresc şi-l silesc să scoată din portofel banii cu care să-şi achite pariul.

Procedeul va fi reluat în *Domnişoara Cristina, Secretul doctorului Honigberger, La țigănci, Pe strada Mântuleasa* şi îşi are geneza în Tantra-Yoga.

5. *Romanul adolescentului miop*

a) *Romanul adolescentului miop* este, mai ales în prima parte, un jurnal din viața de elev a scriitorului, care învață lecția scrisului înserând amintiri în caiete şi încercând portrete ale colegilor de şcoală. El are o atitudine autocritică: *Mai întâi eram cel mai leneş, mai neglijent şi mai răutăcios din clasă. Şi eram miop*. Rămâne corigent la franceză, germană şi română, scapă de corigența la matematică. *Mansarda*, ca titlu al primului volum de *Amintiri*, este locul unde şi-a petrecut adolescența, în casa din Strada Melodiei, lângă Piața Rosetti din Bucureşti. Era alcătuită din două odăițe scunde cu *ferăstruici mărunte*, *cu o sobă de cărămidă nemaivăzută, fiindcă avea gura într-o odaie şi trupul în odaia cealaltă. A fost marele noroc al adolescenței mele* va recunoaşte autorul. Aceste corigențe la germană de trei ori, la matematică de două ori, la franceză şi română, crizele de adolescență, revolta împotriva manualelor şi împotriva lui însuşi, lipsa de voință, ironiile la adresa unor profesori, ideile juvenile, fragmentele de scrisori, vădesc dorința lui de a epata, de a-şi exprima orgoliul. Se reiau obsesiv dictoane ca cel de la oracolul din Delphi: *Cunoaşte-te pe tine însuți*. Neputințele îl duc la gânduri de sinucidere fiindcă: *Sunt cel mai desăvîrşit leneş, măgar, neputincios, mincinos şi laş din România Mare!* Ar vrea să scape

de şcoală fugind cu un vapor de la Constanţa, ca Panait Istrati pe care îl admiră.

Mansarda este locul cărţilor şi scrie: *Călătorie în jurul bibliotecii mele*. Îşi face vise, iluzii, participă la activitatea societăţii dramatice **Muza**, pun în scenă piese de teatru, scrie articole, ţine conferinţe. Instabilitatea psihică îl face să treacă brusc de la felul, în care se judecă pe sine, fiindcă este sentimental, visător, caraghios, la constatarea că are o voinţă absurdă, trainică, formidabilă, un suflet aspru, caută să-şi cultive îndrăzneala, trufia, ca: *să nu cunoască nimeni Dumnezeul pentru care lupt*. Oscilează între ambiţia de a fi original, ascuns, voluntar, dar participă la dansuri, *flirturi cu dudui la ceaiuri, joacă la curse*, publică articole, se îmbracă la moda celor ce se cred *scriitori*. Aceste contradicţii sunt o febrilă căutare de sine: *Mă privesc. Privesc în mine. Atâtea trăsături străine, contradictorii...*

Sunt consemnate acumulările treptate ale mândriei, mâniei, lenei, lăcomiei, invidiei, a viciilor desfrânării, tutunului etc. De aceea frecventează bordeluri, mânia îi dă stări de insomnie, crize cardiace, un comportament dezechilibrat. Se revoltă împotriva lui Dumnezeu că l-a creat pe Papini înaintea lui, ceea ce îi provoacă invidia, trufia: *îmi voi scuipa râsul şi veninul asupra mulţimii*.

Apar primele frământări şi atitudini de disperat, fiindcă pierde examenul de bacalaureat şi trăieşte fără Dumnezeu: *Nu pot să mă gândesc la Biserică. Nu sunt un mistic şi nici nu sunt ateu satanic, cinic, disperat. Cum aş putea ajunge la Iisus?*. Cu trecerea examenului de bacalaureat se încheie volumul întâi.

b) *Romanul adolescentului miop* poate avea trăsături de roman realist în partea a doua având ca subtitlu **Gaudeamus**, fiindcă urmăreşte evoluţia arivistului. De la Dinu Păturică din romanul *Ciocoii vechi şi noi* al lui Nicolae Filimon, care poartă călimări la brâu, la Rică Venturiano, Caţavencu şi alţi eroi ai lui I.L. Caragiale, arivistul va cunoaşte faza de **parvenit** pe care o reprezintă **Petre**, prietenul lui Mircea Eliade, când ambiţia devine patimă, aşa cum o va descrie autorul spre a ajunge la faza de **nebunie**, pe care-şi propune s-o atingă ca ideal de viaţă (*Va trebui să se împlinească şi faptul*) şi o va trăi în final. Ca şi prietenul său Petre, Eliade este un *pătimaş orbit*, un împietrit lăuntric, un demonizat nu numai fiindcă trăieşte după dictonul: *Homo, homini lupus* şi recunoaşte: *Sunt o bestie, sunt o bestie* şi se bate cu frânghia până dă sângele ca un masochist. Criza lui este adâncă, de aceea mărturiseşte despre sine: *Nu pot să mă rog pentru că sunt diavolul!*

Ca arivist, Mircea Eliade îi înţelege comportamentul prietenului. *De ce m-aş fi supărat, dacă trebuia să treacă peste mine într-un anumit ceas la o răspântie?*

Credinţa este ochiul sufletului. Lipsa ei este cauza orbirii lăuntrice. *Eu nu cred în Dumnezeu. De altfel gândesc că nu totdeauna creştinismul necesită credinţă. Creştinismul este o spiritualitate antimodernă, menită să călăuzească evoluţia omului către Dumnezeu prin răsturnarea valorilor lumeşti şi înscăunarea valorilor divine*. De aceea discuţia din capitolul *Furtună la schit* relevă rădăcina eretică a gândirii lui Mircea Eliade, acuzaţie ce i-o aduce prietenul său: *Îţi accept învinuirea dumitale de protestantism, deşi îl simt, prin austeritatea şi sobrietatea lui, pur ortodox. Dar prefer să fiu protestant şi creştin*

decât ipocrit fiu al Bisericii. Până acum nu pot cunoaşte un creştinism viu decît personal.

Se simt lecturile din autorii străini pătrunşi de erezia raționalistă a lui Varlaam, care a generat Umanismul, Renaşterea, adică insurecția păgânismului de tip aristotelic în gândirea teologică şi filosofică din Apus exprimată prin Toma D'Aquino. De aceea acuzația, pe care i-o aduce prietenul său este la obiect: *eşti încă stăpânit de păgânism. Eroismul d-tale e păgân, cu toate renunțările pentru primatul spiritualității*. Discuția angajează întreaga activitate a lui Mircea Eliade de mai târziu, fiindcă studentul care asistă la discuție îi spune adevărul, când îl aude vorbind despre atitudinea şi opțiunea lui de a fi erou:

Dar eşti păgân autentic în eroismul d-tale, pe care îl vrei realizat numai prin voință. Voința omenească atunci când nu e asimilată prin har voinței divine, e prezumție diavolească. Acuzația pe care i-o aduc: *Eşti demoniac* va deveni o realitate prin trăirile de la sfârşitul jurnalului, dar mai ales, prin evoluția sa când se minte pe el însuşi considerându-se moral, dar înlocuieşte smerenia cu trufia de a-şi ataca profesorii, de a-i dispreţui pe ceilalți. El substituie curăția cu desfrânarea prin bordeluri cu seducerea Nonorei şi a naivei Nişka. Înlocuieşte blândețea cu mânia până la crize de demență, milostenia cu zgârcenia egoistului, care nu vrea să dea celor din jur nimic, cumpătarea cu lăcomia de a fi mare, răbdarea cu explozii de furie, hărnicia cu lenea, aşa cum o mărturiseşte. Simțim permanent asupra lui atacul duhurilor rele dar în special al Akediei, care a făcut praf şi pulbere lumea creştină în occident. De aceea trufia de a fi erou: *Vorba toată trebuie să se frângă sub nebunia lui* îl duce la un comportament dezechilibrat, dar mai ales la comiterea păcatului împotriva Duhului Sfânt, care nu se iartă. De aceea nu are darul deosebirii duhurilor şi se va prăbuşi în prăpastia ereziior, aşa cum o va exprima în: *Istoria ideilor şi credințelor religioase*, dar mai ales cum îşi va arunca eroul din *Noaptea de Sânziene* în prăpastie.

Limitele de înțelegere ale lui Mircea Eliade apar pregnant, când utilizează termenii. Astfel cuvântul **mistic** îl asociază cu cel de **teosof**, de etică, de căutare a lui Dumnezeu. Misticul este cel ce L-a găsit pe Dumnezeu în sine, trăieşte stări de extaz, de comuniune, de ataraxie, are o viață lăuntrică atât de bogată, încât Mircea Eliade nici n-o poate bănui.

Dezumanizarea el şi-o exprimă deplin în raporturile cu Nonora, cu Nişka, pe care le iubeşte, dar îşi înăbuşă în suflet orice trăire, care l-ar putea aduce între oameni. Egoismul lui monstruos îl exprimă şi când formulează idei ca: *Eu înțeleg prea bine de ce trebuie să fiu împotriva Moldovei*, fiindcă venit cu alți studenți la Iaşi pentru congres simte apropierea de poezie, de suflet, de Nişka, de ortodoxie, de condiția de om, pe care arivistul *dă Bucureşti*, alienatul, care distruge totul pentru trufia de a fi *mare*, trebuie să le sacrifice. Întors la Bucureşti se va izola de prieteni, de Nonora, de Nişka, de familie, având comportamentul unui bolnav psihic: *Simt cum mi se moaie vinele, cum mi se îngustează creierul, cum tocesc mereu şi prevăd totul*. De aceea aşteaptă moartea cu cuțitul în mână, fiindcă a ajuns pe treapta a douăsprezecea a păcatului. Diagnosticul medicului chemat de familie este de *nebun*. Viața celor fără Dumnezeu este nebunie.

Romanul adolescentului miop este de fapt rătăcirea drumului de către adolescent, exprimat deplin prin demolarea casei cu *Mansarda*, ca să se împlinească cuvântul despre cei blestemaţi: *Şi urma lui de pe pământ o va şterge*. Acest drum îl străbat toţi cei ce nu înţeleg dictonul teologului rus Florensky: *Între Preasfânta Treime şi gheena terţius non datur*. Ortodoxia este Calea, Adevărul şi Viaţa întru Preasfânta Treime. Acest lucru nu l-a înţeles Mircea Eliade, de aceea toată strădania lui este un drum ca o împlinire a parabolei orbului. Toţi oamenii trăiesc conştient sau inconştient, pe versetele Sfintei Evanghelii, doar că unii trăiesc versetele fericirilor şi cuvintele de mântuire, sfinţire, desăvârşire şi înfiere, iar alţii versetele vaiurilor şi parabolele prăbuşirii. Destinul tragic al intelectualului fără Dumnezeu este de fapt tema romanului său, iar ideea este că intelectualul adevărat este o conştiinţă a neamului său, un apostol al lui Dumnezeu.

6. *Noaptea de Sânziene*

a) Romanul *Noaptea de Sânziene* este construit ca o sinteză de realism, romantism, expresionism, simbolism, de aceea atât conţinutul cât şi tehnica narativă trebuiesc analizate din perspective multiple şi complementare.

Dimensiunea realistă rezultă din faptul că eroii reprezintă categorii, tipuri sociale şi acţionează în împrejurările concret istorice dinaintea, din timpul şi după cel de-al Doilea Război Mondial. Dictatura regală a lui Carol al II-lea, mişcarea legionară împotriva iudeo-masonilor care jefuiau ţara, lovitura de stat a generalului Ion Antonescu, declanşarea războiului, bombardamentele din Ploieşti, dar şi de la Bucureşti, lovitura de palat a regelui Mihai cu arestarea generalului Antonescu, invadarea ţării de armatele sovietice, jaful, încercarea unor eroi de a supravieţui, de a se salva fugind în străinătate, seceta şi foametea dau un ton dramatic, tragic chiar, romanului. De aici asocieri la Shakespeare, la *Nibelungenlied*, fiindcă şi eroii lui Mircea Eliade trăiesc *jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* (ca să-l asociem pe Horia Lovinescu), sugerat de piesele *Priveghiul* şi *Întoarcerea de la Stalingrad*, pe care le scrie actorul Bibicescu şi cum este gândul profesorului de filosofie Biriş înainte de a muri: *Îşi cheltuise viaţa jucându-se*. Interpretat din punctul de vedere al esteticii realiste, romanul ar avea ca *temă* România înaintea, în timpul şi după cel de-al Doilea Război Mondial. *Ideea* este enunţată de autor prin personajul Bibicescu: *Destinul este acea parte din Timp în care Istoria îşi imprimă voinţa ei asupra noastră*.

Subiectul este construit din secvenţe, care se succedă într-o tehnică cinematografică, fiindcă scriitorul, asemeni unui regizor, ordonează în faţa ochilor minţii cititorului o succesiune de imagini, folosind efectul *vrittis*, pe care-l preia din gândirea indiană, cu scopul de a problematiza destinul eroilor săi. Eroul, Ştefan Viziru, consilier la Ministerul de Externe, este căsătorit cu Ioana, are un fiu, dar, paradoxal, fiecare are o altă opţiune afectivă. Ioana îl iubeşte încă pe Partenie, scriitorul, cu care fusese logodită, iar Ştefan o întâlneşte după căsătorie, în pădurea Băneasa, pe Ileana Sideri în ziua de Sânziene, când, potrivit tradiţiei populare, se fac logodnele, şi înţelege că, de fapt, aceasta îi era

ursita. Toţi eroii trăiesc parcă nişte roluri inversate, o altă viaţă decât cea normală, fiindcă, odată intraţi în *labirint,* sunt parcă dirijaţi de o voinţă din afara lor, ca să facă ceea ce nu vor. Conceptul de lume ca labirint este prezent în mitologia românească (vezi Romulus Vulcănescu, *Mitologia românească*) şi va reveni ca un laitmotiv narativ de factură simbolistă, sugerându-se în final, la momentul morţii profesorului Biriş, că există o ieşire din labirint prin Domnul Iisus Hristos, că viaţa este Timpul, care ţi se dă, ca să afli că există Dumnezeu şi să dobândeşti mântuirea.

Ştefan Viziru este căutătorul, care ştie că lumea este un labirint, un examen, un război şi caută o ieşire prin Ileana, prin iubire, fiindcă este un erou purtător de mesaj, un alter ego al scriitorului şi de aceea Mircea Eliade îi atribuie obsesia lui în legătură cu mitul şi simbolul solstiţiului de vară: *Viaţa omului ţine pasul Soarelui. Şi dragostea creşte odată cu pătratul lunii*. De aici titlul romanului, de aici problematica obsedantă a Timpului, a Istoriei, a destinului uman. Ştefan Viziru nu caută Timpul – Moarte, Timpul – alergarea către moarte al lui Heidegger, de care-i vorbeşte Biriş, ci Timpul etern, fiindcă Timpul nu trece prin Sfinţi, Timpul nu curge: *Un sfânt nu trăieşte ca noi în Timp*. Fiind obsedat de mitul Sfântul Soare (Helios – Heliade), autorul face din Ştefan Viziru căutătorul, aplicând versetul *Caută şi vei afla*, sperând într-o ieşire din labirint alături de Ileana Sideri. De aceea pleacă, după moartea Ioanei, într-un bombardament, prin Moldova, prin Franţa şi o găseşte în finalul romanului, când, purtat de maşina Ilenei, precum o văzuse în vis, va cădea într-o prăpastie simbolică, de fapt o intrare în Timpul etern, fiindcă ea se petrece în ziua de Sânziene, când cerurile sunt deschise, iar clipa ultimă, când Ileana îl priveşte înlăcrimată, devine eternă. Este o logodnă cu veşnicia pe care o sugerează cu versurile din *Mioriţa*, ca într-un delir, profesorul Biriş, ca un mesaj ce vrea să-l transmită lui Ştefan atunci când în puşcărie este torturat de securişti: *Aşa începe orice mesagiu: Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai...*, *dar nu poţi să-l descifrezi dacă n-ai cheia. Şi cheia n-o găseşti decât pe vapor. Când te trezeşti pe vapor înţelegi că mergi la Paris. Toţi vor să ajungă acolo, la umbra crinilor la Paris.* Este sugerat în mod simbolic mitul lui Caron, cel ce duce sufletele morţilor peste Styx, nu cu barca, ci cu vaporul, fiindcă lumea s-a înmulţit şi s-a modernizat.

Biriş, profesorul de filosofie, caută şi el ieşirea din labirint, dar, paradoxal, nu o găseşte prin filosofie, ci prin teologia trăită, când, voind să fugă din ţară, este prins de securitate la Arad, este torturat de Duma, de Bârsan, de Bursuc şi trăieşte în mod simbolic pe conceptul romantic de lume ca vis, visează că se află pe un vapor, unde toţi au în mână o lumânare şi rosteşte un mesaj, care securiştilor li se pare o aiureală: *E un mesagiu cifrat, adică pentru Paris. Acolo ajung toate mesagiile. Le aduc vapoarele. Nu umblă decât noaptea fără lumini dar se îndreaptă spre Paris. Direcţia Apus*. Este un mod simbolist de a sugera, că aşa cum cei oprimaţi de teroarea satanistă sionistă sovietică sperau să ajungă liberi la Paris, tot aşa ieşirea din labirint are o ieşire în Paradis. De aceea el se roagă şi vede cum flacăra lumânării se înalţă la cer: *O văzu atingând cerul şi în clipa următoare zări din nou figura strălucitoare, aurie, care parcă îl aştepta acolo*

în spărtura de lumină. E Dumnezeu, îşi spuse, mirându-se că mai poate gândi şi beatitudinea fără seamăn în care se cufunda pierzându-se.

Contrastul, ca procedeu romantic, este bine utilizat prin saltul de la sugestiile simboliste la înjurăturile, loviturile, torturile realiste ale călăului Bârsan. Se sugerează astfel simultan kenoza şi teonoza, fiindcă toți martirii văd cerul deschis, ca sfântul Ştefan, când erau torturați de bestiile satanizate: *Sus de tot, acolo unde lumina atingea cerul, i se păru că zăreşte o figură strălucitoare. Fără îndoială că e Dumnezeu sau Iisus Cristos – îşi spuse – şi se trezi emoționat cu o neînțeleasă fericire în suflet*. Biriş va muri în puşcărie şi va fi îngropat de Irina. Doar Liviu Rebreanu a mai izbutit, în *Pădurea Spânzuraților,* să facă această simultană kenoză–teonoză, să îmbine realitatea social-istorică cu realitatea transcendentă. Paradoxul este că autorul nu ştie să-l ducă şi pe Ştefan Viziru, acest *alter ego* al său, spre kenoză-teonoză, ci îl aruncă într-o prăpastie împreună cu Ileana Sideri, sugerând parcă un adevăr, că nu prin mit se dobândeşte mântuirea, ci prin purtarea crucii. De aceea lui Biriş îi dispare frica, nu mai este laş, vrea chiar să-l ajute pe Bârsan, dar Ştefan Viziru a fugit în străinătate.

Biriş trăieşte teonoza, fiindcă se angajează prin jertfă spre desăvârşire, spre perfecțiune, spre viața veşnică, fiindcă cel ce-şi duce crucea este liniştit, paşnic şi în inima lui este adevărul, de aceea el pare nebun ucenicilor satanei.

Bibicescu este tipul actorului ratat, mediocru, care se crede un geniu. Ca să devină director al Teatrului Național, îmbracă pe rând culoarea verde sub legionari şi cea roşie sub comunişti. Scrie pe ideile lui Partenie o piesă, *Priveghiul,* pe care o pune în scenă. De aceea este acuzat de Cătălina, actriță mediocră, amanta lui, de impostură: *Ai compus piesa după capul tău şi o joci sub semnătura unui mare autor. Dar piesa ta e proastă şi ce faci tu e fraudă şi o nelegiuire*. Bibicescu este cabotinul, dar are ambiția să scrie o piesă, *Întoarcerea de la Stalingrad,* pornind de la un fapt de viață, când oamenii dintr-un sat din Moldova ies cu preotul cu lumânări într-o noapte, ca să-i întâmpine pe cei sosiți de la război sub formă de duhuri. Visează să devină celebru, realizând o piesă pe mitul morții, păstrat peste milenii în tradiția poporului român. El dă o altă valoare Timpului, concentrându-l într-un spectacol şi crezând că astfel, prin conceptul de lume ca joc, se poate ieşi din labirint, din destin. El poartă o altă idee a autorului, că actorul, fiindcă întruchipează nenumărate personaje, *trăieşte un număr considerabil de existențe şi deci îşi consumă propria lui Karma într-o singură existență, fiindcă într-un timp mult mai scurt decât restul omenirii el cunoaşte toate pasiunile, modelele de existență, aspirațiile, ideile*. Este influența gândirii indiene asupra lui Mircea Eliade, care n-a înțeles viclenia satanică din conceptul de metempsihoză. Nu există naşteri succesive. La momentul Parusiei, toți cei adormiți vor învia spre a fi judecați sau mântuiți.

Bibicescu n-o apără pe Cătălina, când este siluită de o bestie rusă, fiindcă este laş, dar când va fi urmărit el de securitate, va fi ascuns de Irina, care nu se teme, fiindcă ea este credincioasă. Va muri de inimă şi Gheorghe Vasile. Irina, Biriş îl duc pe o bancă în grădina Icoanei, fiindcă nu îndrăznesc să-l îngroape ca pe un creştin. Talentul de prozator al lui Mircea Eliade constă în această

profundă concordanță între caracterele eroilor, reacțiile lor față de evenimente, dar mai ales prin felul în care mor, fiindcă fiecărui om i se dă o moarte după cum i-a fost viața.

Irina este evlavioasă. Ea vrea să se ducă într-o mănăstire, dar familia nu a fost de acord şi este căsătorită cu Vădastra, care o abandonează. Ea îi ajută pe toți. Este bună, blândă, harnică. Lui Bibicescu îi oferă casă şi condiții de creație când este urmărit. Lui Partenie îi oferă subiecte de roman şi chiar să-i fie secretară. Pe Ştefan Viziru îl ajută să iasă din şocul provocat de moartea Ioanei şi a băiatului. Mai apoi îl îndeamnă s-o caute pe Ileana, spunându-i că aceasta îi era ursita. Ea îl ajută pe învățătorul Gheorghe Vasile să scoată o căruță cu cărți din Bucureşti şi s-o ascundă undeva la țară, pentru ca mai târziu să poată realiza o fundație culturală. Va fi alături de Biriş în momentele grele.

Spiridon Vădastra este ambițios şi îşi afirmă, din primele pagini, țelul de a ajunge deputat, ministru, academician. Deşi are un ochi de sticlă şi-i lipsesc două degete, de când a fost împuşcat, din greşeală, de fiul unui colonel, învață să cânte la pian. El vrea să ajungă Edison, să facă ceva mare: *Aş deveni cel mai celebru om din lume, şi cel mai puternic şi cel mai bogat în acelaşi timp... Aş putea să fac ce vreau cu toată lumea, să schimb chiar regii, dacă aş vrea*. De aceea nu se dă în lături de la şantaj, ba chiar la Londra, profitând de un bombardament, îl aruncă de pe o scară pe profesorul Antim, pentru a-i fura tabloul de Rubens, care valora o avere. Se va preface că a murit într-un bombardament la Londra şi îşi va schimba identitatea, furând actele unui englez mort. Când Ştefan Viziru îl reîntâlneşte după război la Paris într-o pensiune, îşi afirmă dorința de a se răzbuna, fiindcă este plin de venin. Cel mai admirat personaj este Ciru Partenie, scriitorul talentat. El o iubeşte pe Ioana, deşi aceasta s-a căsătorit cu Ştefan Viziru, cu care are o surprinzătoare asemănare. De aceea un conducător al mişcării legionare îl confundă cu Ştefan Viziru şi îl antrenează, fără voia lui, într-o confruntare cu agenții siguranței, care-l împuşcă din greşeală.

Caracterul realist al romanului este definit şi prin procedeele realiste, folosite de autor pentru a realiza actul narativ: analiza psihologică, tipizarea, descrierea, jocul umoristic cu limbajele, plurilingvismul. Astfel, când Gheorghe Vasile aduce o damigeană cu vin Irinei, un soldat sovietic obraznic şi bețiv dă buzna după el în casă, făcând semnul amenințător că-i împuşcă, ca să le ia vinul şi s-o oblige pe Irina, care venise de la moartea lui Bibicescu să danseze. El aruncă termeni stâlciți ruseşti, nemțeşti, româneşti ca: *vodcă*, *rachiu, kaput, prăfisor, Verbate, haraşo, ia panimaiu rumânski*. Scena este tragică dar şi grotescă. Irina se aşază în genunchi şi-i roagă pe Domnul Iisus Hristos, pe Maica Domnului să-i scape de bestia rusă, fiindcă Biriş, bolnav de tuberculoză, în pat, nu o poate ajuta.

Ileana Sideri este cea mai romantică eroină; îl iubeşte pe Ştefan Viziru, deşi ştie că este căsătorit, îl aşteaptă să vină s-o vadă, nu se căsătoreşte decât târziu. Când Ştefan Viziru este arestat, ea îl încurajează. Întâlnirea lor din Portugalia este romantică, o evaziune într-o altă lume, unde Ileana închiriase o vilă pitoresc aşezată.

Această permanentă alternanță a secvențelor realiste cu cele romantice, simboliste, sau expresioniste caracterizează stilul romanului, angajarea eroilor într-un destin tragic, generat de contextul social istoric, iar patetismul întrebărilor şi problemelor dau romanului un caracter de unicat.

b) *Noaptea de Sânziene* este un roman expresionist, de problematică, o meditație pe tema destinului uman, însoțită de problematica Timpului, a Istoriei, a Iubirii, a credinței în Dumnezeu, a raportului dintre om şi univers, a lumii concepută ca un labirint, din care, ca să poți ieşi, trebuie să posezi cheia, aşa cum o spune învățătorul Gheorghe Vasile: *Ştiința a demonstrat că Dumnezeu există*, de aceea *Legile naturii sunt legi hotărâte de la Dumnezeu*. Este o concluzie de maturitate a autorului pusă în gura personajului, fiindcă romanul, terminat în 1954, este punctul cel mai înalt de realizare artistică a prozei lui Mircea Eliade.

Problema destinului şi-o pune fiecare erou în alt fel. Ştefan Viziru are impresia că s-a rătăcit într-un labirint: *Parcă toate mi s-ar trage dintr-o seară de vară de acum nouă ani din seara de Sânziene din 1936. E absurd, dar uneori am impresia că din momentul acela m-am rătăcit, că de-atunci n-am mai trăit viața mea*. Răspunsul profesorului Biriş este o generalizare a acestei stări, pe care o trăieşte Ştefan Viziru, dar şi o interpretare critică a ei: *După o anumită vârstă, toți oamenii au impresia că au naufragiat, că şi-au ratat viața, că au trăit o viață idioată, absurdă, o viață care nu putea fi a lor, care nu putea fi decât viața altuia. Pentru că avem o părere prea bună despre noi înşine şi nu putem crede că dacă am fi trăit într-adevăr viața noastră, ea ar fi putut fi atât de idioată.*

Ştefan Viziru însă trăieşte o dramă a destinului, comunicându-ne zbaterile interioare ale autorului, care simte chemarea spre eternitate. În pseudoreligiile naturiste, unde nu au loc lepădarea de sine, luarea crucii şi urmarea Domnului Iisus Hristos, adică o trăire a versetului: *Oricine voieşte să vină după Mine să se lepede de sine să-şi ia crucea şi să-mi urmeze mie* (Marcu, 8, 34), au loc destinul, fatalitatea, întâmplarea, sfârşitul, distrugerea sau reîncarnarea, mitul, eresul erezia, ursita, falsul, artificialul: *înțeleg că de-atunci viața mea şi-a pierdut înțelesul, De-atunci totul a fost fals, artificial. Am fost trăit în evenimente, am fost purtat de o viață care nu era a mea...*

Se simte vinovat de moartea Ioanei şi a lui Partenie: *Adesea mă simt răspunzător de moartea lui Partenie şi a Ioanei. Îmi spun că dacă n-aş fi intervenit în viața lor ei ar fi trăit poate şi astăzi, şi ar fi fost fericiți*. Când de Sânziene o întâlneşte pe Ileana în pădurea Băneasa, el crede că aceasta era ursita lui: *Probabil că Ileana era femeia care-mi fusese ursită*. În creştinism, darul lui Dumnezeu este viața, este tot ceea ce ni se dă, de aceea trebuie să-i mulțumim pentru tot şi pentru toate. Tot ceea ce omul poate crede că este destin este darul lui Dumnezeu. În bunătatea lui cea fără limită, Dumnezeu ne oferă tot felul de daruri, dar nu ştim să le luăm prin sacrificiul de sine, prin credință, prin purtarea crucii, prin urmarea Domnului Iisus Hristos. Ştefan Viziru nu ştie că familia este o cruce şi nu o ştie nici autorul. De aceea, când discută problema credinței creştine, Ştefan Viziru face câteva observații, care sunt rezultatul unor meditații ale autorului, exprimă concluziile lui: *În fond creştinismul ne-a relevat secretul*

mântuirii noastre şi cu toate acestea aproape nimeni dintre noi nu-şi mai aminteşte în ce constă acest secret. Cauza este uitarea; capacitatea asta de a uita esenţialul explică în bună parte neputinţa creştinismului de a schimba oamenii, într-un cuvânt de a-i mântui. Uitarea este atacul demonului asupra lui Mircea Eliade.

Ceea ce nu înţelege autorul este că această uitare este un atac al duhurilor necurate, fiindcă orice creştin ortodox primeşte de la botez o cruce, un veşmânt de nuntă şi un înger de pază, pentru a duce războiul cu trupul, cu lumea şi cu demonii. El atribuie acest atac Timpului: *asta înseamnă că Timpul poate ataca chiar revelaţiile venite de dincolo de el, le poate ataca, macera cu încetul, şi, în cele din urmă, distruge*. Concluzia e falsă, fiindcă revelaţiile, trăirea mistică, extazele nu se uită. Mircea Eliade, ca şi toţi neortodocşii, n-a cunoscut esenţa creştinismului, cum o cunosc cei aleşi dintre ortodocşi. De aceea ideile lui Ştefan Viziru sunt vagi: *Dar eu tot cred că există şi altceva, dincolo de Timp şi de Istorie... şi că noi putem cunoaşte acel altceva*.

Revelaţiile, extazele comunică un mesaj, dar ieşirea se face prin lepădarea de sine, prin luarea crucii şi urmarea Domnului Iisus Hristos, ceea ce determină trăirea revelaţiilor, a textelor Sfintei Evanghelii pe versetele fericirilor, ale poruncilor, şi nu cum crede Ştefan Viziru: *Dacă omul ar şti cum să-şi amintească integral anumite revelaţii ar scăpa de Istorie.* El sesizează în mod realist pericolul minciunilor ateiste, comuniste: *E foarte greu să-ţi păstrezi sufletul neatins de-a lungul unui secol de hibernare sub o mască. Şi atunci ni se pune problema: ce trebuie să facem ca să nu ne pierdem sufletul din acest nou Ev întunecat, care începe pentru noi*. Ca istoric al ideilor religioase, Mircea Eliade ar fi trebuit să ştie că această problemă nu numai că o ridică Domnul Iisus Hristos în textul Sfintei Evanghelii, dar o şi rezolvă. De aceea vine înainte de vreme şi va determina, pentru salvarea aleşilor Săi, scurtarea vremilor de pe urmă. Este momentul actual, adică perioada mielului cu coarne, adică a lui Anticrist când s-a rupt pecetea a cincea.

Sfârşitul acestei lumi relative se poate face oricând, fiindcă dezechilibrul produs de miliardele de păcate: furturi, tâlhării, violuri, pruncucideri, desfrânări, războaie, tehnologiile satanice, ateii, sectele, păgânismul, satanismul, este foarte mare. Omul „a uitat” că el influenţează prin comportamentul său imoral distrugerea lumii. De aceea, când Adam cade în ispita şarpelui şi mănâncă din pomul cunoaşterii binelui şi răului, Dumnezeu îi spune: *blestemat va fi pământul pentru tine!*

În acest sens, autorul introduce în roman elemente din legenda vasului Graal şi anume momentul când Parsifal vine la Regele Pescar şi, găsindu-l bolnav, nu se lasă impresionat, ci îl întreabă de vasul Graal, îi pune întrebarea pe care ceilalţi n-au ştiut să i-o pună. El crede că în fiecare ţară şi în fiecare moment istoric, anumiţi oameni hotărâţi şi luminaţi ştiu să-şi pună întrebarea justă. Este eroarea conceptului de intelectual, pe care a avut-o şi Camil Petrescu. Intelectualul este cel care ştie să rezolve la momentul oportun o problemă, nu doar să o pună. Ea este combinată cu povestea despre împăratul Anisie, care-L însoţeşte pe Dumnezeu, în drum spre stână, spre a anunţa ideea profundei

unităţi dintre om şi univers: *Ghicesc în acest simbolism solidaritatea omului cu Firea întreagă; întreaga viaţă cosmică suferă şi se ofileşte prin nepăsarea omului faţă de problemele centrale.*

Aflat în casa acestui ţăran Anisie, Ştefan Viziru îi pune o întrebare: *Cum e Dumnezeu?* Acesta îl caracterizează arătându-i că *mântuirea nu-i o chestiune de cuvinte, ci realitatea sacră*, în care omul trebuie să se întoarcă, să o regăsească: *Ca să folosesc termeni creştini, omul nu se mai poate mântui decât pe el singur; nu mai poate ajuta pe altul să se mântuiască; nu mai are timp! Timpul şi-a precipitat ritmul. Zilele noastre sunt numărate. Energia noastră e la limită. De abia ne va ajunge să ne scăpăm singuri. Nu mai poţi întinde o mână de ajutor celuilalt...* . Acum Ştefan Viziru află ideea care dă sens finalului romanului: *Ciclul vieţii în care trăim va fi anihilat şi va veni un alt tip de umanitate, care nu trăieşte ca noi în timpul istoric, ci numai în clipă, adică în eternitate.* Este ideea devenită realitate, când Ştefan Viziru şi Ileana Sideri se regăsesc o clipă înainte de a cădea cu maşina în prăpastie. Este un alt mod de a trata ideea expusă de Goethe în *Faust*, când eroul rosteşte: *Clipă, stai, eşti atât de frumoasă*. Mircea Eliade *uită* că acesta era contractul lui Faust cu Mefistofel, fiindcă în iad timpul devine etern. Pentru Ştefan Viziru, *libertatea*, *respectul persoanei umane* sunt un preambul pentru *dreptul de nemurire*, fiindcă el, ca şi autorul, crede în vicleniile umanismului, în drepturile omului, în independenţa şi autonomia omului faţă de Dumnezeu. Nemurirea se obţine prin legea identificării, prin Taina Sfintei Euharistii, cu Domnul Iisus Hristos, prin urmarea lui, prin sacrificiul de sine.

7. Mircea Eliade între sacru şi profan

Problema limitei dintre sacru şi profan necesită o abordare din punctul de vedere al Sfintelor Scripturi, afirmat prin multe versete, din care vom alege două, deoarece le considerăm reprezentative. Primul text aparţine prorocului Isaia:

... Iată Fecioara va lua în pântece şi va naşte Fiu şi vor chema numele Lui Emanuel. El se va hrăni cu lapte şi cu miere până la vremea când va şti să arunce răul şi să aleagă binele (Isaia 9:14–15).

El poate fi corelat cu momentul ispitirii Evei în rai, de către şarpe: *dar Dumnezeu ştie că în ziua în care veţi mânca din el vi se vor deschide ochii şi veţi fi ca Dumnezeu cunoscând binele şi răul* (Facerea, 3,5).

Cele două versete pun în faţa noastră două modele de gândire. Modelul Sacrului, al Fiului lui Dumnezeu, în care cunoaşterea răului este eliminată. De aici învăţătura Sfinţilor părinţi, care, prin rugăciunea minţii în inimă, alungau până şi amintirea răului. Modelul profan este cel în care răul este prezent, fiindcă acesta este sensul pomului cunoştinţei binelui şi răului. Limita dintre sacru şi profan este exprimată de două modele fundamentale de cunoaştere. Cunoaşterea discriminativă, care împarte, separă pe categorii noetice: legi, principii, concepte, categorii, simboluri, mituri şi cunoaşterea revelată aşa cum este concentrată în textele Sfintei Evanghelii, unde avem modelul Emanuel simbolic, exprimat prin pomul vieţii, care este Legea Iubirii. El se obţine prin darul deosebirii duhurilor. Despre acest mod de cunoaştere vorbeşte Sfântul apostol Pavel: *... unuia i se dă*

prin Duhul Sfânt cuvânt de înțelepciune iar altuia, după acelaşi Duh, cuvântul cunoştinței", „unuia faceri de minuni iar altuia prorocie; unuia deosebirea duhurilor iar altuia feluri de limbi şi altuia tălmăcirea limbilor (I, Corinteni, 12,8 – 10).

Darul deosebirii duhurilor separă net pe cei binecuvântați de cei blestemați, pe cei ce se mântuiesc de cei ce se osândesc, pe cei ai lui Dumnezeu, care se încununează prin modelul fericirilor, de cei ce se duc în Gheena.

Gândirea discriminativă consideră că Adevărul este un principiu, ca în filosofia păgână a lui Platon, în timp ce gândirea creştină, prin darul deosebirii duhurilor, ştie că Adevărul este o Ființă, este Fiul lui Dumnezeu, este Domnul Iisus Hristos. De aceea Sfântul apostol Pavel spunea că *toți creştinii vorbesc în cuvinte învățate de la Duhul Sfânt* şi *au gândul lui Hristos* (I, Corinteni, 2,13 – 16). În timp ce filosofii cred că sensul vieții, al cunoaşterii este de a dobândi acele „mantra", formule pe care ei le consideră sacre, dar sunt de fapt profane, cum ar fi: „Om, pace, pace, pace", „AUM, tat, sat", „Tat twam asi" şi devin orbi, care călăuzesc pe orbi, fiindcă spune Sfântul apostol Pavel: *Cunoştința însă semețeşte iar iubirea zideşte* (I, Corinteni, 8,1) şi *Iar dacă i se pare cuiva că ar cunoaşte ceva încă n-a cunoscut cum trebuia să cunoască* (I, Corinteni, 8,2).

Eroarea fundamentală a tuturor filosofiilor necreştine este că se consideră cunoaşterea, ca fiind şansa desăvârşirii şi împlinirii omului, drumul spre integrare în Sinele Suprem prin identificare, dacă rosteşte la momentul drumului spre cer această mantra*: Tat twam asi – Acesta eşti tu*, sau *eu sunt tu*, prin care se face dispersia sinelui individual în Sinele Suprem. De aceea, venit în fața smochinului cunoaşterii, Domnul Iisus Hristos îl blestemă şi închide drumul prin Cunoaştere, drumul prin care a intrat răul în om şi în lume. El deschide, prin sacrificiul de sine, pe Muntele Măslinilor, Calea prin măslin, adică prin Legea Iubirii, exprimată prin Sfânta Cruce.

Aceste premize fundamentale sunt necesare spre a defini limitele înțelegerii în gândirea lui Mircea Eliade, care este un om de ştiință, când aplică metoda comparativ-istorică, un filosof adânc influențat de gândirea indiană, un scriitor de talent. În toate scrierile lui găsim în esență o conştiință construită pe modelul cunoaşterii discriminative, adică profane, chiar şi atunci când realizează *Istoria ideilor şi credințelor religioase*. Esența gândirii indiene şi orientale este că omul se poate mântui prin sine însuşi, pe când în gândirea creştină *Adevărul*, *Calea şi Viața cea vecinică* este Domnul Iisus Hristos, Pomul vieții veşnice, *Poarta oilor, Păstorul cel bun*. Nimeni nu poate intra în Împărăția Cerurilor, care este dată de Dumnezeu Tatăl, Fiului Său Iubit, decât prin identificarea în timpul Sfintei Taine a Euharistiei cu Trupul şi Sângele Domnului Iisus, ca să-I fim recunoscători toată veşnicia. În creştinism se păstrează identitatea persoanei, care se transfigurează prin Duhul Sfânt, fiindcă cei aleşi, adică ortodocşii, devin fii ai Împărăției, ai Luminii şi ai Învierii. Este efectul modelării creştine prin har, prin modelul Emanuel, prin modelul Fecioara, prin modelul Fericirilor. Ei sunt fecioarele înțelepte, care au candelele Duhului Înțelepciunii, uleiul faptelor bune şi sfinte, adică mirul Duhului Sfânt, Taina Sfântului Mir.

Cei ce caută să pătrundă fără veşmântul Duhului Sfânt dobândit prin botezul ortodox în Împărăția lui Dumnezeu, la nunta simbolică a Fiului lui Dumnezeu, sunt

aruncați în întunericul cel mai din afară, adică în Gheena. Aceste adevăruri nu le rosteşte Mircea Eliade în cărțile sale şi ne oferă drama intelectualului fără Dumnezeu, ispitit de şarpele cel viclean să mănânce din pomul simbolic al cunoaşterii discriminative şi să piardă raiul ortodoxiei, pomul vieții veşnice, unde intră cei ce au darul deosebirii duhurilor, adică au eliminat răul. Eliminarea răului se face prin virtuțile creştine, între care la loc de cinste se află smerenia, în timp ce orgoliul cunoaşterii este dat de cunoaşterea discriminativă.

Mircea Eliade face parte *dintre cei cu aluatul fariseilor* (Marcu, 8,15), adică amestecă binele cu răul, ca toți sectanții, ereticii şi lepădații de la Hristos, aşa cum o mărturiseşte prin Allan, personajul din *Maitreyi,* dar şi în *Istoria ideilor şi credințelor religioase*.

Dacă activitatea lui Mircea Eliade ar fi fost închinată lui Dumnezeu, el ar fi arătat că Adevărul, Calea şi Viața cea veşnică nu se pot dobândi decât prin Domnul Iisus Hristos, prin ortodoxie şi ar fi trăit modelul fericirilor exprimat prin versetul: *Şi fericit este acela care nu se va sminti întru Mine* (Luca 7,23). Viața lui Mircea Eliade, opera lui sunt o confirmare a adevărului rostit de Sfântul Antonie cel Mare în pustia Schetică, în fața Sfinților Părinți, că cel ce nu are darul deosebirii duhurilor se sminteşte, chiar dacă alte daruri dobândeşte.

Această cădere în teritoriul profanului, al ispitelor, al păcatului o găsim atât în conceptul de evoluționism din *Istoria ideilor şi credințelor religioase,* cât mai ales în scrierile cu caracter literar, unde limbajul tranzitiv este dominat de cel reflexiv. În romanul *Maitreyi,* prin personajul Allan, Mircea Eliade comunică nu numai decăderea credinței în Franța, în lumea occidentală cotropită astăzi de mahomedanism, de yoga, de erezii, de secte, de satanism, de vicii, cât mai ales de propria sa decădere spirituală. De aceea vrea să treacă la hinduism, fuge în Himalaya, ca să caute adevărul, cade în păcat, în desfrânare, trăieşte fără Dumnezeu.

În povestirea *Şarpele,* avem o cădere în ispită a doi tineri veniți la mănăstire, care, după vizita simbolică a şarpelui, fug în timpul nopții pe un ostrov, ca posedați de diavol, spre a cădea în desfrânare. În romanul *Domnişoara Cristina*, un tânăr, Edgar, este ispitit de o strigoaică, de fapt o diavoliță, care ia înfățişarea unei tinere, Cristina, moartă năprasnic în evenimentele de la 1907. În povestirea *La țigănci,* este tratată smintirea lui Mircea Eliade prin trei modele de gândire necreştină: indiană, iudaică, elenă, sugerate prin cele trei odalisce: țiganca, evreica şi grecoaica. În povestirea *Secretul doctorului Honigberger,* această cădere în ispită este mai evidentă, fiindcă acesta dobândeşte condiția de nemanifestare, de care vorbeşte Krsna în *Bhagavad-Gita*, prin yoga. Este aceeaşi ispită, pe care o trăiesc evreii, mărturisită prin cărți ca *Zoharul*, unde avem o pseudomistică, ca şi în yoga.

Deosebirea esențială dintre mistica creştină adevărată şi aceste pseudomistici este că în mistica creştină, din icoana de lumină a Maicii Domnului se desprinde, în extaz, Pruncul de lumină şi avem naşterea a doua, mistică, prin Iisus Hristos, de care vorbeşte Mântuitorul cu Nicodim. Cel implicat devine Hristofor, aude în biserica inimii Cuvântul lui Dumnezeu, aşa cum îl auzeau prorocii, sfinții, apostolii, mucenicii, cuvioşii, în timpul teofaniilor şi

trăieşte versetul Sfintei Evanghelii: *Oile Mele cunosc glasul Meu"*. Este semnul că *„a dobândit Calea, Adevărul şi Viața*. Fericit este cel ce aude din timpul vieții glasul Domnului Iisus Hristos. Acesta este semnul că în el sălăşluieşte Cuvântul lui Dumnezeu şi că are darul deosebirii duhurilor, ca esență a vieții şi conştiinței creştine. El adună cu Hristos boabele de har ale Duhului Înțelepciunii, ale Duhului Înțelegerii, căci cele ce sunt pecetluite: *Voi strânge laolaltă această mărturie şi voi pecetlui această învățătură pentru ucenicii mei* (Isaia 8:16), lui îi sunt descoperite. De aceea şi Sfinții apostoli nu înțelegeau Cuvântul lui Dumnezeu până la Pogorârea Duhului Sfânt. Cel ce are cunoaşterea discriminativă se împrăştie, fiindcă spune Domnul Iisus: *Cel ce nu adună cu Mine, risipeşte.* Această dispersie este răul ascuns de şarpe în pomul cunoştinței. Darul deosebirii duhurilor determină o concentrare continuă a tuturor faptelor, gândurilor, cuvintelor în Domnul Iisus Hristos, fiindcă viața creştinului este o trăire pe versetele mântuirii din textul Sfintei Evanghelii, iar a celor lepădați, blestemați, duşmani ai lui Dumnezeu, ucenici ai lui Anticrist, este o trăire pe versetele vaiurilor.

Scrisul este o mărturisire veşnică. *Verba volant scripta manent,* spuneau strămoşii latini. Aşa ne-o spune şi Miron Costin. De aceea scrisul lui Mircea Eliade este o oglindă a conştiinței sale, fiindcă din inimă omul scoate cele bune sau rele, ne spune Domnul Iisus Hristos: *Căci, iată, Împărăția lui Dumnezeu este înlăuntrul vostru* (Luca 17,21), fiindcă în om trebuie să stea icoana Domnului Iisus Hristos, a Preasfintei Treimi, a Maicii Domnului. Sufletul omului trebuie să fie o *Biserică sfințită şi rai cuvântător*, dacă în el stau Cuvântul lui Dumnezeu, Mirele ceresc şi Preasfânta Fecioară.

Care este mărturia lui Mircea Eliade? Ispitele, lepădările, duhul cel lumesc, concentrat în conceptul de *carpe diem*? Unde sunt credința, nădejdea şi iubirea lui Dumnezeu? Unde sunt talanții ce trebuie să-i înmulțească orice slugă vrednică a lui Dumnezeu? I-a risipit. N-a ştiut să facă ceea ce a pus în gura lui Dumnezeu, din *O fotografie veche de 14 ani,* adică să dobândească credința cea adevărată, ortodoxă, pe care o poate avea cel mai simplu țăran sau cioban. De aceea cărturarii de tip Eliade nu dobândesc înțelepciunea, înțelegerea, lumina. Ei aduc imaginea unui suflet ca un ogor, plin de spini, în loc de grădină cu pomi roditori sau de ogor roditor. Nu au lumina credinței, ochiul cugetului, de aceea nu au ochiul minții luminat, aşa cum îl au copiii, sufletele curate: *Fericiți cei curați cu inima căci aceia vor vedea pe Dumnezeu.*

Mircea Eliade, rămas fără Dumnezeu, îl elimină din *Istoria credințelor şi ideilor religioase* pe Domnul Iisus Hristos, fiindcă nu ştie să distingă între sacru şi profan, nu are darul deosebirii duhurilor şi pierde şansa mântuirii. De aceea pe patul de moarte se împărtăşeşte cu ereticii, fiindcă judecata lui Dumnezeu este dumnezeiască şi fiecărui om i se dă la momentul morții ori *sfârşit creştinesc*, ori *spre judecată şi osândă*.

Marin Preda

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 5 august 1922 în Siliştea-Gumeşti din județul Teleorman. Tatăl său, Tudor Călăraşu, era țăran. Face şcoala primară în sat, apoi Şcoala Normală la Abrud, Cristur – Odorhei şi Bucureşti. Debut în 1941 în ziarul *Timpul*. Va publica volumul de nuvele: *Întâlnirea din pământuri* (1948), *Desfăşurarea*, *Îndrăzneala*, *Ferestre întunecate*, pregătindu-se pentru romanele: *Moromeții* (1955), *Risipitorii*, *Intrusul*, *Marele singuratic* (1972), *Delirul* (1975), *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980). A mai scris povestirea *Friguri*, eseuri – *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă* şi o piesă de teatru – *Martin Borman*. A murit în 16 mai 1980.

2. *Moromeții*

a) Romanul *Moromeții* are ca temă satul şi țăranul în perioada dintre cele două războaie mondiale. Scriitorul caută să găsească un răspuns la problema, dacă mica proprietate țărănească poate rezista la presiunea relațiilor de producție capitaliste.

Subiectul constă în dezbaterea problemei mitului micii proprietăți țărăneşti, creat de ideologia poporanistă şi semănătoristă. Constantin Stere, unul dintre ideologii poporanismului, afirma că soluția ideală pentru problema satului o constituie mica proprietate țărănească.

Marin Preda, ca scriitor realist, procedează ştiințific, adică alege un caz real, pentru a da un răspuns real.

Ilie Moromete are pământ, adică două loturi, unul al său, iar altul adus de Catrina, în total cam 16 pogoane. El are forța de muncă asigurată de familia sa, Achim, Nilă, Paraschiv, Nicolae, Tita şi Ilinca, adică de fiii şi fiicele sale, la care se adaugă el şi Catrina. Pentru muncă are cai, cu care să poată ara, semăna, căra. Are oi, cu care să asigure hrana familiei, îmbrăcămintea necesară pentru familia sa numeroasă. Are şi o concepție de țăran mijlocaş, adică nici nu vrea să sărăcească ca Țugurlan şi să fie nevoit să lucreze pentru cei bogați, nici nu vrea să se îmbogățească, luând pământul altora ca Bălosu. Ilie Moromete este convins că păstrarea pământului pentru copii este forma prin care-şi afirmă paternitatea. De aceea el are un dispreț profund față de Bălosu, care profită de necazurile unor țărani şi le ia pământurile. El consideră că sensul vieții nu este dobândirea valorilor materiale, ci a celor spirituale. De aceea se adună cu alți țărani duminică dimineața, lângă fierăria lui Iocan, şi discută politică. Ilie

Moromete, Dinu Vasilescu, Cocoşilă, Ţugurlan, Dumitru lui Nae şi alţii vor să-l înlăture pe Aristide din funcţia de primar şi în locul lui să-l pună pe Iocan. Ei vor ca noul consiliu comunal să rezolve problemele satului, nu să transforme funcţia de primar într-un mijloc de a face abuzuri. Este aici subtil introdus poporanismul. Socialiştii, aripa poporanistă, plecau în sate ca meseriaşi: fierari, croitori, în scopul de a ridica poporul, de a-l conştientiza de rolul său politic. Asta face şi Iocan, împiedicându-i să se ducă duminica la biserică şi făcându-i să citească ziarele, adică informarea politică. Modul în care ei ironizează discursul lui Carol al II-lea, felul cum iau act de războiul din Spania sunt edificatoare. Ilie Moromete este un aderent la ideologia poporanistă.

b) Problema relaţiilor de producţie capitaliste în viaţa satului românesc este urmărită de Marin Preda, continuându-l pe Ioan Slavici. Spre deosebire de scriitorii interbelici ca Liviu Rebreanu, care urmăreau problema obţinerii pământului, Marin Preda caută să răspundă la problema dacă ţăranul poate păstra pământul, adică să realizeze ideologia poporanistă.

Pământul a fost obţinut de Ilie Moromete prin împroprietărirea de tip capitalist, adică prin răscumpărare. Statul le-a acordat ţăranilor credite şi ei îşi plătesc pământul în rate. În momentul anului 1929, pentru a-i desolidariza pe ţărani de mineri, statul îi scuteşte de plata ratelor restante şi Moromete devine proprietar. El face împrumut la o bancă şi-şi cumpără oi şi cai.

Formele de răscumpărare a pământului, împrumuturile la bancă, impozitul pe proprietatea funciară, crizele economice de supraproducţie, rentabilitatea, industrializarea capitalistă sunt formele prin care relaţiile de producţie capitaliste acţionează asupra micii proprietăţi.

Fiind mereu dator, plătind rate şi impozite, Ilie Moromete nu se poate descurca cu numeroasa sa familie. Mica gospodărie ţărănească nu este rentabilă, fiindcă Ilie Moromete trebuie să-şi întreţină forţa de muncă, adică fiii şi fiicele. Bălosu, care reprezintă gospodăria de tip capitalist, este eficient economic. El îşi lucrează pământul, plătind munca pe zi lucrată. Apoi el câştigă suplimentar, făcând negoţ cu cereale, iar fiul său este comis-voiajor pentru o fabrică de maşini de cusut.

Crizele economice de supraproducţie, provocate de legea cererii şi a ofertei, fac ca preţul cerealelor să scadă, iar Ilie Moromete, deşi a produs mai mult grâu, nu poate, din vânzarea lui, să acopere cheltuielile familiei. De aceea va fi nevoit să vândă din pământ.

Industrializarea capitalistă determină emigrarea forţei de muncă de la sat la oraş. Fiii lui Moromete, Achim, Nilă şi Paraschiv, vor pleca la oraş spre a-şi construi o altă viaţă, în afara satului. Încercarea lui Ilie Moromete de a-i readuce în sat rămâne fără succes. Este un proces ireversibil, care afectează profund satul, transformând ţăranul într-un om al muncii şi-i dă alt statut social.

c) Problema familiei patriarhale, a raporturilor din cadrul familiei constituie obiectul studiului autorului. Omul nu este doar un factor social afectat de relaţiile de producţie, ci el are şi relaţii de familie.

Familia, ca nucleu al societăţii, are, în roman, încă, o organizare patriarhală. Moromete este şeful familiei şi el decide. De aceea la masă el stă într-o poziţie

semnificativă, în capul mesei, iar ceilalți, în jurul lui. Familia lui Ilie Moromete este reconstituită, fiindcă el a mai fost căsătorit, iar prima soție a murit. Băieții mai mari, Nilă, Achim, Paraschiv, sunt din această căsătorie, de aceea pentru ei Catrina este mama vitregă, iar Nicolae – frate vitreg. Cu aceiaşi ochi sunt privite Tita şi Ilinca. Conflictul este ațâțat de o soră a lui Moromete, poreclită Guica, care sperase că Ilie nu se va mai recăsători şi ea va avea grijă de gospodăria lui. Ea vine şi ia lucruri de prin casă fără să întrebe. Catrina îi interzice şi de aici conflictul. Învățați de Guica, cei trei fii mai mari vor pleca la oraş, luând oile şi caii, deci lovind gospodăria lui Ilie Moromete. La cauzele obiective, derivate din relațiile de producție capitaliste, se vor adăuga şi cauzele subiective din cadrul familiei. În afară de conflictul cu fiii săi, Moromete mai are un conflict, cu Catrina. Atitudinea lui contemplativă, felul în care nu se zbate să obțină venituri suplimentare pentru familie, faptul că nu introduce un sistem de folosire mai rentabilă a pământului, care ar fi putut rezolva multe, agravează contextul social al familiei lui Moromete.

Factorii sociali, ca primarul Aristide sau consiliul comunal, nu fac nimic pentru sat, ci caută doar să se îmbogățească. Țăranii nu fac nici ei nimic pentru a schimba relațiile din cadrul satului.

Moromete îşi schimbă atitudinea la sfârşitul romanului: *„timpul nu mai avea răbdare”* şi, după plecarea fiilor, face cărăuşie cu cereale, câştigă bani şi-i oferă fiilor, plecați la Bucureşti, ca să se întoarcă. Catrina află şi de aici conflictul care va determina plecarea ei de acasă. În volumul al doilea, acțiunea se reia după zece ani. Moromete o mai are doar pe Ilinca, fiindcă Tita s-a măritat, iar Nicolae a plecat la şcoală şi se va întoarce ca activist. Aflăm că fiii şi-au făcut un drum propriu. Paraschiv a devenit sudor la I.T.B., Achim şi-a deschis o prăvălie cu banii de pe oi, iar Nilă a devenit portar la un bloc. Concluzia este că nucleul satului, adică familia patriarhală, este supusă unei presiuni sociale şi se va destrăma.

d) Problema distrugerii gospodăriei patriarhale de către relațiile de producție socialiste nu a fost tratată de Marin Preda, ci doar pusă în romanul *Marele singuratic,* care continuă ciclul *Moromeților* şi în nuvela *Desfăşurarea.*

Ideea primului volum din *Moromeții* este că mica proprietate țărănească nu poate rezista la presiunea relațiilor de producție capitaliste. Problema obținerii pământului prin mijloace individuale, tratată de Liviu Rebreanu în romanul *Ion,* este reluată în *Moromeții* ca o problemă secundară în conflictul dintre Bălosu şi Birică. Birică, un flăcău sărac, se va căsători cu Polina, fiica lui Bălosu, fără voia acestuia. De aceea Bălosu nu vrea să-i dea pământul ce i se cuvine ca zestre. Polina va declanşa conflictul cu familia ei, ia lotul ce crede că i se cuvine şi se duce cu Birică să strângă recolta. Fratele ei, Victor Bălosu, vine şi sare la bătaie. Birică îl lasă să-l lovească, apoi îi dă una şi-l culcă. Conflictul care se prefigura nu mai este dezvoltat de autor.

Conflictul de clasă, tratat de Liviu Rebreanu în *Răscoala,* devine aici un conflict personal între țăranul sărac Țugurlan şi chiaburul Aristide. Morarul Aristide fură la moară, Țugurlan îşi dă seama şi face scandal, dar nu descoperă cum era furat. De aici conflictul cu primarul Aristide, pe care-l bate, îl bate şi pe

jandarm, căruia îi ia puşca. El nu va fi sprijinit de ceilalți țărani. Va fi arestat şi închis.

Nicolae Moromete, în volumul al doilea, vine în sat ca activist de partid şi intră în conflict cu nucleul comuniştilor arivişti din sat. Îl sileşte pe primarul Potloagă să-şi predea cotele de cereale, ca să fie exemplu pentru ceilalți, nu intervine în conflictul dintre Mantaroşie şi Fântână, care se ceartă cine să fure de la moară, nu dă curs codoşelilor lui Isosică, care vrea să devină secretar de partid. Prin atitudinea lui intransigentă, îi descurajează pe ariviştii deghizați în comunişti şi trebuie să părăsească satul. El pleacă la Bucureşti, unde fostul notar din sat, care-l ajutase să intre în partid, deține o funcție importantă şi-l va sprijini să obțină un post la o seră, ca să-şi continue studiile. El trăieşte drama omului cinstit, care a avut încredere în lozincile comuniste, şi este lovit tocmai fiindcă este cinstit.

În romanul *Marele Singuratic,* el îi spune lui Ilie Moromete că mica gospodărie țărănească trebuie să dispară, dovadă că n-a înțeles vicleana ideologie comunistă. Replica lui Ilie Moromete: *„Da dispari tu”* a devenit o realitate socială prin dispariția orânduirii comuniste.

3. *Cel mai iubit dintre pământeni*

a) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman realist, care este o critică a societății socialiste sau a dictaturii proletariatului. Mesajul romanului este că o societate construită pe abuz, minciună, asasinat politic, ateistă, care promovează bestiile la conducerea societății, nu poate exista mult timp şi se autodevorează.

Subiectul romanului este construirea unei fresce sociale a *epocii de aur* sau a *vârstei de fier*, cum o numeşte Lucian Blaga. Eroul principal, Victor Petrini, este un intelectual, un asistent la universitate, filosof, se subînțelege din oraşul Cluj. Orice om, care gândeşte, este, într-un regim de dictatură, un duşman potențial, care trebuie distrus fizic, moral, social. Victor Petrini este destituit din postul de asistent universitar, fiindcă şi profesorul (se sugerează Lucian Blaga) este dat afară din universitate de imbecilul caloriferist, devenit subit autoritatea care decide.

Victor Petrini este condamnat la muncă silnică printr-o farsă judiciară, înscenată cu cinism, trimis să muncească într-o mină, unde este chinuit de un torționar înrăit. Acesta, ca să-l chinuiască şi să-i provoace moartea, îl scotea noaptea în frig, dezbrăcat, încât, ca să supraviețuiască, Petrini îl aruncă în hăul unui puț de mină părăsit. Se sugerează că singura cale pentru aceste fiare ucigaşe este moartea, adică să li se aplice legea talionului.

Imaginea foştilor miniştri, oameni de stat, bancheri, generali, preoți, intelectuali, care umplu închisorile prin procesul de distrugere socială organizată, este urmărită nu numai social, fizic, ci şi psihic, moral. Lupta pentru supraviețuire în jungla comunistă îl face pe Victor Petrini, dintr-un om al ideilor pure, un criminal.

Imaginea spectacolului social, dominat de arivişti-marionete ca Mircea, care-i ia soția cât este închis, pe arhitecta Matilda, violența, promiscuitatea,

lipsa principiilor, falsificarea adevărului social, transformarea instituțiilor în instrumente în mâna unor persoane dau accentele de virulentă critică socială. Eroii sunt construiți atât prin trăsăturile tipice ale unor categorii sociale, cât şi printr-o subtilă şi nuanțată analiză psihologică. Este împletit colajul cu eseul, descrierea cu dezbaterea problematizată. Sunt introduse şi elementele de surpriză în comportamentul eroilor, în crearea situațiilor unice. Astfel, pentru a o salva pe Suzy Culala, Petrini îl aruncă din teleferic pe inginerul Pencea, fostul ei soț.

b) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman-eseu, o meditație pe tema destinului. Victor Petrini este locutorul care foloseşte timpul, cât se află în detenție, pentru a scrie despre destinul intelectualului într-o societate de arivişti violenți.

Ca filosof, Victor Petrini vrea să realizeze o revoluție în gândire, construind o nouă *„gnoză”,* adică o nouă teorie a cunoaşterii, care să redea integritatea conştiinței umane *„în fața universului”.* Principiile enunțate de el: *„Omul este liber în sine şi pentru sine şi singur acest concept este izvorul dreptului şi al creației spirituale”.* Este, altfel spus, o meditație pe tema liberului arbitru de factură iluministă, care intră în contradicție cu dictatura proletariatului. Drepturile omului sunt idei periculoase pentru regimurile de dictatură, de aceea Petrini este închis spre a fi reeducat prin muncă.

Un alt eseu al său, intitulat *Era ticăloşilor,* este un subtil rechizitoriu, un atac la adresa principiilor societății comuniste, căreia îi contestă dreptul legitim de a exista.

Victor Petrini trece prin viață ca printr-un labirint cu multe situații neprevăzute, cu tipuri umane variate ca vicleana, versatila şi imorala Matilda, sfioasa Căprioara, Bacaloglu şi Calistrat, activişti de partid ca Mircea, funcționarii de la Oraca, anchetatorii securității, calina Suzy Culala şi violentul inginer Pencea, oportunistul său prieten Ion Micu. Cu acesta din urmă poartă ample dezbateri în legătură cu legitimitatea regimului de dictatură comunistă. Este dimensiunea expresionistă a romanului, care devine astfel un roman de problematică.

El caută să găsească un mod de supraviețuire a omului superior într-o lume absurdă, într-o societate atât de degradată de lipsa de principii morale, ca urmare a cultivării ateismului satanic, încât capătă aspectul unui coşmar.

Titlul romanului sugerează această ieşire prin cuvintele: *dacă dragoste nu e, nimic nu e!...*, cuvinte aşezate în finalul romanului ca o concluzie, care generează nu numai titlul, ci şi mesajul. Ele sunt o parafrază la definiția dragostei dată de Sfântul apostol Pavel (I, Cor.). Cel ce n-a înțeles şi nu face Legea Iubirii îşi iroseşte viața, cade din rău în mai rău şi se osândeşte.

c) *Cel mai iubit dintre pământeni* poate fi interpretat ca un roman de dragoste în sensul că urmăreşte drumul sufletului de la dragostea cea lumească la dragostea față de Dumnezeu, aşa cum o spun cuvintele din finalul romanului: *dacă dragoste nu e, nimic nu e!...*

Definiția dragostei este dată de Sfântul apostol Pavel în Epistola I, Către Corinteni, capitolul 13, versetele 4 – 7, care dau cheia întregului roman: *Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare, dragostea nu*

pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeşte. Dragostea nu se poartă cu necuviinţă, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândeşte răul. Nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduieşte, toate le rabdă. Dragostea nu cade niciodată. Din această perspectivă, el devine un roman romantic.

Victor Petrini porneşte prin labirintul social şi primeşte iubirea ca pe un fir al Ariadnei, alcătuit din patru secvenţe simbolice. Nineta reprezintă dragostea adolescenţei, când eroul confundă existenţa cu apartenenţa. Capriciul rupe cuplul, fiindcă Nineta îi impune într-o formă subtilă voinţa ei, să meargă pe strada indicată de ea, adică să-şi părăsească destinul propriu şi să-l urmeze pe al ei. Refuzul ei de a-l urma pe drumul lui este cauza despărţirii. Voia proprie este mai tare decât dragostea care-i leagă. Eroul trăieşte iluzia că are dreptul la opţiune, la liberul arbitru, la a-şi impune voinţa sa altora. Nu are dragostea care *este binevoitoare*, care *nu caută ale sale*.

Cea de a doua iubită, Căprioara**,** îl admiră, fiindcă, devenit asistent la Universitate, crede că poate domina realitatea, ca Ştefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, a lui Camil Petrescu. Căprioara a fost sedusă de un medicinist şi a rămas însărcinată. Victor Petrini, orgolios, nu acceptă compromisul. Încercând să scape de sarcină, Căprioara moare, el fiind, de fapt, cel care a împins-o la actul acesta, fiindcă n-a putut s-o ierte, s-o creadă. Nu are dragostea care *toate le crede*.

Matilda reprezintă a treia etapă a drumului prin labirint, când el crede, ca filosof, că poate lua în posesie realitatea prin cunoaştere şi vrea să elaboreze o nouă gnoză. Realitatea socială este brutală, fără o ordine, incoerentă ca Matilda. Viaţa îi apare ca un amestec de murdărie şi puritate, păcat şi virtute, minciună şi adevăr. Matilda, ca şi viaţa socială, este dominată de spiritul răului, reprezentat în viaţa ei de evreul cu bani sau de omul politic ca Mircea, care deţine puterea. O astfel de lume, alcătuită din oameni ca Matilda, distruge valorile. Se exprimă adevărul că lumea, ca şi femeia, sunt ostile spiritului şi preferă banul, puterea. Este o lume aberantă, absurdă, iraţională. El nu are dragostea, care *toate le rabdă*.

Al patrulea tronson al labirintului este parcurs pe firul Suzy. Ea este o victimă a realităţii sociale, care l-a lovit pe Petrini. Fostul soţ al ei, inginerul Pencea, este o variantă masculină a Matildei, bestia creată prin lozinca: *şcoala pregăteşte forţa de muncă pentru industrie*. Omul nu mai este o fiinţă inteligentă, superioară, ci o vită de muncă. Urmărindu-i într-un teleferic, acesta vrea să-i ucidă, dar Petrini îl aruncă din teleferic într-o prăpastie. Petrini află că femeia e o şcoală, cum zicea Eminescu, pentru a afla adevărul, că fără Dumnezeu lumea devine o junglă, un iad. El nu are dragostea, care *nu se aprinde de mânie*.

d) *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman de idei, având elemente de expresionism. Morala, virtuţile nu sunt probleme teoretice sociale, ci viaţa sufletului. Cele patru personaje feminine din viaţa lui Victor Petrini: Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy (Susana), sunt, de fapt, cele patru timpuri ale unui ciclu

tipic al vieții. Făcând voia proprie, şi nu ascultarea față de legea lui Dumnezeu, Victor, ca şi Adam, cade din raiul inocenței şi al purității reprezentat de Nineta, al cărei nume sugerează cunoaşterea prin negație sau definirea adevărului prin ceea ce nu este, afirmând indirect ceea ce este. Dragostea este unificatoare. Petrini iese din dimensiunea dragostei, care este binevoitoare şi care nu caută ale sale. Căprioara de aceea nu mai este pură, iar el este încercat la dragostea care toate le crede, toate le iartă. Victor nu-i iartă căderea şi o împinge la o întrerupere de sarcină, adică să devină ucigaşa propriului copil. De aceea cei ce legiferează, admit şi fac pruncuciderea, se duc în iad. Drepturile omului înseamnă, în primul rând, dreptul la viață al copilului şi nu dreptul de a ucide. Un parlament, care legiferează pruncuciderea, este un parlament de ucigaşi. Ca filosof, Victor Petrini nu are nicio scuză pentru greşelile pe care le comite, de aceea, ca şi Ştefan Gheorghidiu, va ajunge la închisoare.

Victor Petrini ratează şi dragostea față de aproapele, adică față de cei căzuți, fiindcă pe Matilda o ia de la prietenul său Petrică Nicolau, aşa cum şi acesta o luase de la un evreu, şi va fi luată de Mircea, prim-secretarul de partid al regiunii. Este o evidentă călcare a poruncii a zecea. Matilda a devenit un obiect, un instrument, un bun de consum, după ideile lui Engels din *Originea familiei, a proprietății private şi a statului*.

Victor Petrini nu poate realiza nici porunca de a-şi iubi duşmanii. Pe torționarul, care-l agresează, îl aruncă în hăul unei mine, iar pe inginerul Pencea din teleferic. Este evidentă situația sa de legitimă apărare, dar asta în cazul Legii Iubirii este doar o circumstanță atenuantă.

Din punct de vedere moral, Victor Petrini este un om fără principii. Din punctul de vedere al moralei creştine, el este un ucigaş, un om fără Dumnezeu, care devine treptat, prin adaptarea la jungla socială, o fiară. El încalcă decalogul pe toate cele zece porunci. Este ucigaş, desfrânat, mincinos, fără Dumnezeu, ia ce nu-i al lui. El trăieşte, ca şi eroii lui Camil Petrescu, drama intelectualului fără Dumnezeu. Limitele autorului sunt, ca şi la Camil Petrescu, limitele filosofiei, incapacitatea ei de a rezolva problemele sufletului. Falimentul lui Victor Petrini este falimentul filosofiei în confruntarea cu realitatea.

Marin Preda – reprezentant al realismului obiectiv

1. Principalele tendințe în dezvoltarea prozei realiste

a) realismul liric subiectiv, reprezentat de Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Duiliu Zamfirescu, Zaharia Stancu, Geo Bogza;

b) realismul de factură clasicistă este reprezentat de Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, G. Călinescu, Augustin Buzura;

c) realismul critic obiectiv, reprezentat de Nicolae Filimon, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Marin Preda, Nicolae Steinhardt;

d) realismul de factură barocă: Mateiu Caragiale, Fănuş Neagu;

e) realismul de factură simbolist-expresionistă: Alexandru Macedonski, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Ştefan Bănulescu.

2. Problematica romanelor lui Marin Preda

a) destrămarea mitului micii gospodării ţărăneşti: *Moromeţii, Desfăşurarea*;

b) destrămarea mitului industrializării: *Risipitorii, Intrusul*;

c) destrămarea mitului fericirii socialiste: *Cel mai iubit dintre pământeni, Marele singuratic, Imposibila întoarcere*;

d) destrămarea mitului puterii şi minciunilor politice: *Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni*;

e) critica modelelor de viaţă socialistă: *Cel mai iubit dintre pământeni.*

3. Ilie Moromete – personaj-simbol al mediului rural

a) Ilie Moromete şi presiunea relaţiilor de producţie capitaliste; Nicolae Moromete şi presiunea relaţiilor de producţie socialiste asupra micii gospodării ţărăneşti;

b) cauzele obiective ale destrămării satului şi familiei patriarhale:

• relaţiile de producţie capitaliste: ratele, creditele, dobânzile, impozitele, industrializarea, crizele economice;

• relaţiile de producţie socialiste: conducerea centralizată de către comunişti, cote obligatorii, colectivizarea forţată, naţionalizarea pământurilor şi proprietăţilor, dezvoltarea planificată a economiei;

c) cauzele subiective ale destrămării familiei patriarhale: conflictele personale, atitudinea contemplativă, lipsa credinţei;

d) influenţa contextului social-istoric: dictatura regală a lui Carol al II-lea, prefigurarea războiului mondial, noile relaţii de producţie socialiste, dictatura proletariatului, industrializarea socialistă, colectivizarea.

4. Critica societăţii socialiste – culme a spiritului critic şi a romanului realist

a) destrămarea mitului societăţii socialiste – obiectiv al prozei realiste: Marin Preda – *Cel mai iubit dintre pământeni,* Augustin Buzura – *Orgolii, Refugii, Drumul cenuşii;*

b) Călin Surupăceanu – *Intrusul* – victima industrializării socialiste;

c) Nicolae Moromete – *Moromeţii (II)* – victima arivištilor comunişti;

d) Victor Petrini – *Cel mai iubit dintre pământeni* – problema intelectualului în societatea socialistă:

• intelectualul – ţintă a persecuţiilor regimurilor de dictatură;
• intelectualul – un luptător pentru supravieţuire;
• intelectualul – un căutător al adevărului.

e) Marin Preda – victimă a asasinatului politic – expresie a locului intelectualului în societatea socialistă.

Vasile Voiculescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 13 octombrie 1884 în comuna Pârscov pe valea Buzăului într-o familie de țărani. Face şcoala la Liceul Haşdeu din Buzău şi apoi la Liceul Lazăr din Bucureşti, apoi Facultatea de Litere şi Filosofie şi Facultatea de Medicină. Susține teza de doctorat în 1910 şi va fi medic în Gorj, Ilfov, Dâmbovița, Buftea, Bârlad, apoi la Administrația Domeniilor Coroanei, subdirector al Fundației Culturale (1921), medic şi profesor la Institutul Pompilian, director al culturii la Fundația Culturală (1922). Primeşte premiul de poezie al Societății Scriitorilor Români (1928). Va fi referent literar la Radio (1933) şi apoi director la direcția programelor a Radiodifuziunii. Primeşte premiul Teatrului Național pentru piesa „Umbra" (1937) şi Premiul național de poezie (1941). Va fi închis între 1958–1962 şi moare în 27 aprilie 1963. Este înmormântat la cimitirul Belu din Bucureşti.

Activitatea literară este alcătuită din volumele de poezii: *Poezii* (1916), *Din țara zimbrului* (1918), premiat de Academia Română, *Pârgă* (1921), *Poeme cu îngeri* (1927), *Destin* (1933), *Clepsidra*, *Urcuş* (1937), *Întrezăriri* (1939), *Poezii* (1968), *Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare* (1964), *Călătorie spre locul inimii* (1994).

În proză va scrie: volumele de povestiri şi nuvele *Iubire magică*, *Sakuntala*, *Capul de zimbru*, *Ultimul Berevoi* şi romanul *Zahei Orbul* (1958).

Teatru: *Fata ursului* (1930), *Umbra* (1935), *La pragul minunii* (1933), *Demiurgul* (1943), *Duhul pământului* (1943), *Pribeaga* (1978), *Gimnastică sentimentală* (1972).

2. *În grădina Ghetsemani*

a) *În grădina Ghetsemani* este o meditație pe tema Legea Iubirii, care are ca sens jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos, deschiderea drumului prin măslin, închiderea drumului prin smochin, realizarea prorocirilor.

Textul Sfintelor Scripturi prefigurează ziua *când va veni Domnul Dumnezeul meu şi toți sfinții împreună cu El* (Zaharia, 14,5). Mesajul îl avem în rugăciunea Domnului Iisus Hristos, când se dă pe sine jertfă pentru toți cei ce vor crede în El: *Dar nu numai pentru aceştia mă rog, ci şi pentru cei ce vor crede în Mine, prin cuvântul lor* (Ioan 17,21).

Darul făcut Fiului de către Dumnezeu Tatăl, o Împărăție în cer, devine destin pentru Domnul Iisus Hristos omul, care se naşte din Sfânta Fecioară Maria, prefigurat de textul Sfintelor Scripturi. Pentru a-i lua în cer pe ai Săi, Domnul Iisus Hristos vine în lume şi dă, prin Sfânta Evanghelie, prin instituirea celor şapte Sfinte Taine, prin Sfânta Sa Sobornicească şi Apostolească Biserică, cheile Împărăției. De aceea sensul rugăciunii este: *ca toți să fie una, după cum Tu, Părinte, întru Mine şi Eu întru Tine, aşa şi aceştia în Noi să fie una ca lumea să creadă că Tu M-ai trimis* (Ioan 17,21). Este deci reconstituirea valorii omului, realizarea unui nou raport între om şi Dumnezeu prin jertfa Sa, ca un Miel din Vechiul Testament. Roada acestui act este dobândirea sfinților, a celor care cunosc Slava Sa: *Părinte voiesc ca, unde sunt Eu, să fie împreună cu Mine şi aceia, pe care Mi i-ai dat, ca să vadă Slava Mea, pe care Mi-ai dat-o, pentru că Tu M-ai iubit pe Mine mai înainte de întemeierea lumii* (Ioan 17,24). Noul raport, noua lege este Legea Iubirii: *ca iubirea cu care M-ai iubit Tu să fie în ei şi Eu în ei* (Ioan 17,26). Intrarea în Împărăția lui Dumnezeu nu se poate face decât prin Legea Iubirii, nucleu de unde s-a generat sistemul de legi, din care s-a creat lumea: legea armoniei şi echilibrului, legea sublimării, legea emergenței, legea discriminării, legea înțelegerii, legea conexiunii, legea identității. Aceste şapte legi sunt esența Cuvântului, a Luminii Lumii. Prin ele s-a împlinit creația când Dumnezeu a rostit: *Să fie lumină!*.

Nu se intră în Împărăție decât prin Domnul Iisus Hristos: *Eu sunt poarta oilor!* Lui trebuie să-i fim recunoscători toată veşnicia pentru jertfa Sa pentru noi.

b) *În grădina Ghetsemani* este o elegie, în care Vasile Voiculescu umanizează comportamentul Domnului Iisus Hristos, pornind de la Evanghelia după Luca: *Iar un înger din cer s-a arătat Lui şi-L întărea*. El trăieşte ca om pe pământ şi de aceea zbaterea Lui, frica de moarte este autentică: *Iar El fiind în chin de moarte mai stăruitor se ruga şi sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ* (Luca 22,44). Această trăire profund umană o găsim în momentul răstignirii, când strigă: *Eli, Eli, lama sabahtani?,* adică *Dumnezeul meu, Dumnezeul meu de ce m-ai părăsit?* (Matei 27,46).

Dacă drama răstignirii n-ar fi fost autentică şi dacă ar fi fost sprijinit de îngeri, de Tatăl Ceresc, de Duhul Sfânt, atunci s-ar fi zis că doar un Dumnezeu ar putea îndura astfel de încercări. Autorul de aceea pune accent pe latura de om a Domnului Iisus Hristos: *Iisus lupta cu soarta şi nu primea paharul / Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna / Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul / Şi-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna*. Simbolul cupei, care sugerează conştiința, este prezent în iconografie şi în textul Sfintei Evanghelii: *O mână neîndurată, ținând grozava cupă, / Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură... / Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă... / Dar nu voia s-atingă infama băutură*. Este o aluzie la versetul: *Puteți, oare, să beți paharul pe care-l voi bea Eu şi cu botezul cu care Eu Mă botez să vă botezați?* (Matei 20,22).

Spre deosebire de Domnul Iisus Hristos, care ia asupra Sa, sub forma simbolică a Sfintei Cruci, toate păcatele lumii, care-i despart pe oameni de Dumnezeu şi trăieşte dramatic această separare, sfinții sunt ajutați la momentul martirajului de Duhul Sfânt, de Preasfânta Fecioară, de îngeri. Unii, ca Sfântul

arhidiacon Ştefan, au teofanii, adică îl văd pe Dumnezeu. Momentul de kenoză este identic cu cel de teonoză.

Inversarea valorilor între lumea materială şi cea divină este sugerată prin simboluri ca „venin" – „miere", „moarte" – „viață": *În apa ei verzuie jucau sterlici de miere / Şi sub veninul groaznic simțea că e dulceață... / Dar fălcile-ncleştându-şi, cu ultima putere / Bătându-se cu moartea, uitase de viață!.*

Imaginea uliilor, care se rotesc după pradă şi a măslinilor, care par că vor să fugă, este încărcată de sugestii ca în estetica simbolistă. Uliii ar sugera pe duşmanii Domnului Iisus Hristos, iar măslinii pe sfinții apostoli, care-l părăsesc în acele clipe grele, cuprinşi de spaimă. Este aici o împlinire a versetului: *Bate-voi păstorul şi se vor risipi oile turmei* (Matei 26,31).

Autorul se abate de la autenticitatea situației. Mântuitorul i-a prevenit pe ucenici de evenimentele care urmau să se petreacă. Ba mai mult, când este prins, El îi opreşte pe Sfinții apostoli ca să-L apere: *Sau ți se pare că nu pot să rog pe Tatăl Meu şi să-Mi trimită acum mai mult de douăsprezece legiuni de îngeri?*. El însă face voia Tatălui Ceresc, aşa cum o spune în rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, din grădina Ghetsemani: *dacă nu este cu putință, să treacă acest pahar ca să nu-l beau, facă-se voia Ta* (Matei 26,42).

Autorul exagerează acest dramatism interior al Domnului Iisus Hristos, care ştia că pentru acest sacrificiu de sine s-a născut, dând poeziei un caracter dramatic, dar mesajul ei rămâne în esență expresionist.

3. *Bătea la poarta cerului*

a) *Bătea la poarta cerului* este o meditație pe *tema* poetul şi poezia. Ideea este că asemeni unei raze, poetul şi poezia bat la poarta eternității.

Textul este simbolic. Raza, simbol al poetului şi poeziei, se întoarce la cer, de unde a plecat, după ce a înfruntat întunericul generat de ateism, *prăpăstiile de gheață* ale imbecilității materialismului marxist-leninist, *oarba rătăcire* a sectelor, *nebunia surdă şi păcatul* ca trăsături ale societății burgheze sau comuniste. Ca să supraviețuiască, ea a trecut prin *veacuri de dezastre*, adică prin revoluții, *viclene lovituri de stat, prin războaie oceane întregi de sânge*, fireşti într-o lume condusă de arivişti.

Îngerii o primesc în hora lor, adică în drumul lor spre cer. Raza stă smerită în fața Părintelui ceresc, spre a da socoteală de împlinirea misiunii. Este certată că a venit cu *pumnii strânşi şi goi* şi nu cu toți cei adunați de ea ca *un mănunchi de raze împletite.* Deşi este binecuvântată, ea este trimisă înapoi: *Ia-ți deci puteri şi-ntoarce-te-napoi!*.

Poetul, ca şi preotul, are un mesaj divin de rostit, iar poezia este o rază de lumină, care nu poate fi stinsă: *Dar când s-a stins lumin-adevărată?*. Poetul, poezia sunt frântura de spirit, raza de lumină a sufletului diamant, a credinței în Dumnezeu, care trebuie să şlefuiască sufletul cititorului *ca pe un diamant.*

Poetul este lumina lumii, conştiința creştină, iar poezia este emanația acestei conştiințe, este raza de soare în lumea ignoranței.

b) *Bătea la poarta cerului* este o meditație pe tema destinului. Aplicată la situația poetului şi a poeziei în perspectiva esteticii expresioniste, poetul şi

poezia au de rostit un mesaj esențial, care să transforme lumea şi oamenii. Venită într-o lume bântuită de secte, de tâlhari, de dezastre şi războaie, de atacuri viclene îndreptate împotriva societății şi a sufletului uman, poezia este silită să se întoarcă la cer.

Dar poezia trebuie să fie un mesaj al cerului, un strop de lumină, care să rămână pe pământ, chiar dacă oştile cereşti părăsesc *sterpul bulz de tină.*

Raza primeşte doar dreptul de a rămâne un scurt timp, pentru a se reface, spre a pleca iar la luptă, fiindcă nu are dreptul să se întoarcă înfrântă: *Nu te primesc săracă şi datoare*. Mesajul ei trebuie să aducă roadă, fiindcă darul poeziei este un talant, care trebuie înmulțit după pilda talanților sau după pilda minelor: *Cui ai lăsat bogata moştenire?* Poetul nu are dreptul de a abdica de la îndatoririle sale sociale, umane în nici o împrejurare, fiindcă sensul său de a fi este lupta cu forțele întunericului: *Şi nu trăieşti decât când străluceşti.*

Corelată este şi o altă *ars poetica,* intitulată chiar *Poezia,* unde avem o definiție lirică a poeziei ca floare a veacurilor – *Carmen saeculare: Cerească floare, albă, strălucită / Cu blând miros de rai.*

Această floare răsare din sămânța semănată de îngeri în sufletul copiilor: *Sămânța ei de îngeri e zvârlită / Şi brazda-i caldă e copilăria.*

Poezia este *tainică* şi cuminte ca un izvor al înțelepciunii: *Din lin izvor de lacrime amare / Şi din dulceața bucuriei sfinte / Ea suge hrană şi se face mare*. Duhul Înțelepciunii rodeşte iubirea față de Dumnezeu: *Înmugureşte floarea minunată / Sub mângâierea stelelor iubirii*. Sunt consemnate etapele drumului spre conştiința de sine, pe care trebuie să le străbată poetul, ca şi la Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Prima etapă este cheia iubirii: *Când pătimaşă inima se-mbată*, a doua etapă este a cheii cunoaşterii: *Dar nu-nfloreşte falnică deplină / Decât la viul soare-al cugetării*. A treia etapă este a conştiinței creştine, exprimată prin metonimia *milei şi iertării*, când cunoaşte *mierea dulce, scumpă care-o scoate*. Aceasta dă sensul de a fi poeziei şi poetului: *Şi-n toată lumea zboară risipită / Mireasma-i dulce, binefăcătoare*.

4. *Sonetul 29*

a) *Sonetul 29* este o meditație pe tema iubirii după modelul sonetelor lui Shakespeare, 154 la număr, cărora autorul le mai adaugă 90 şi le numerotează în continuarea celor ale lui Shakespeare în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de Vasile Voiculescu*.

Sonetele alcătuiesc un ciclu unitar după modelul sonetelor din literatura universală ale lui Dante Alighieri, Petrarca, Michelangelo.

Dobândirea vieții veşnice este condiționată de capacitatea omului în general şi a poetului în special de a transfigura iubirea pământeană în Legea Iubirii, adică cea dumnezeiască. Iubirea ca *Agape*, adică divină, este una din cele trei chei, care deschid poarta cerului, aşa cum arată în *Poezia,* însă în *Sonetul 29* exprimată prin versul: *Când Dragostea-i unica vecie dată nouă*. Cheia voinței este sugerată de versul: *Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci*, fiindcă aşa cum la auzul glasului poruncii Domnului Iisus, Lazăr a înviat din morți, tot astfel la glasul Iubirii dumnezeieşti va învia şi poetul.

Glasul iubirii eterne este glasul Domnului Iisus Hristos, pe care-l aud în biserica inimii cei cu o inimă curată, ca o împlinire a versetelor: *Fericiți cei curați cu inima că aceia vor vedea pe Dumnezeu* şi *Oile Mele cunosc glasul Meu*. La momentul venirii Domnului Iisus, morții vor învia, cei buni spre mântuire, iar cei răi spre judecată.

Tema iubirii este tema sonetelor lui Vasile Voiculescu. Ea devine durere *(Să fie dar Iubirea o mască a durerii? – Sonetul 21*); eternitate *(În ei am pus Iubirea lângă Eternitate – Sonetul 22*); foc *(În tainica-i văpaie să arzi făr' de cenuşă – Sonetul 19*); transfigurare (*Şi-o dragoste înaltă şi-adâncă începu – Sonetul 13*); geneză şi sens de a fi al poeziei (*Crescând misterioasă a noastră poezie / Din dragoste născută în zbucium şi ardori – Sonetul 6*); floare sau potir al vieții (*Ci un potir de unde sug viața şi strâng mir – Sonetul 4*); comoară (*Ca peste o comoară în veci hărăzită mie – Sonetul 5*); lovită de cruzime (*În coastele Iubirii cruzimea-i ager pinten – Sonetul 27*).

b) *Sonetul 29* are un mesaj adânc clasicist al căutării modelelor eterne, a eroilor ideali, ce trebuiesc plămădiți în conştiințele cititorilor; este sensul de a fi al poetului şi al poeziei: *E oastea ideală trimisă-n sârg de mine / Să ia Eternitatea cu-asalt şi pentru tine – Sonetul 31*.

În *Sonetul 29,* avem momentul când iubirea pământeană a poetului se sublimează devenind Iubirea eternă: *Când Dragostea-i unica vecie dată nouă*, fiindcă *„dragostea nu cade niciodată",* spune Sfântul apostol Pavel. Ea este scânteia divină din om şi poate determina învierea din morți: *Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine / Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine*. Sensul iubirii este această înviere, această viață nouă, această renaştere, această transfigurare de la ceea ce este pieritor la ceea ce este etern, adică sfințirea ca semn al apropierii de Dumnezeu. Sonetele lui Vasile Voiculescu aduc această metamorfoză, această penetrare în suflet a Duhului Înțelepciunii, care aduce dragostea, această penetrare a Duhului Înțelegerii, care aduce seninătatea, echilibrul.

Poetul, aflat pe această treaptă a conştiinței, înțelege comandamentele conştiinței naționale: *Nu mai hulesc, iubite, această tristă țară – Sonetul 31,* şi luptă pentru destinul național: *Ci lupt s-o scap de viermii ce rod la rădăcină / O-nnobilez cu soiul unor ființe noi – Sonetul 31.* Aceste ființe noi sunt, de fapt, modelele (*eidos*) pe care trebuie să le ofere arta, literatura, poezia pentru a remodela omul şi societatea: *Turnate din iubire – titanice modele / Am stors în ele sucul a sute de vieți / Trăiesc în veci – Sonetul 31.*

Esența clasicistă a căutării modelelor eterne, a eroilor ideali este iubirea, care determină logodna eternă a spiritului cu lumea şi de aceea, aşa cum dogii Veneției se logodeau cu marea, aruncând în valuri un inel, tot astfel poetul se logodeşte cu lumea spiritului: *Ți-arunc inel, iubire-mi, cătuşa grea de aur – Sonetul 33.* În felul acesta, dragostea devine mai mare ca natura: *Cum dragostea-mi mai mare ca veşnica natură / Ți-a zămislit adâncul din nou, în zeci de fețe – Sonetul 34.*

Iubirea este însăşi lumina creației: *Alături de lumina creată-n empireu, / Iubirea fu o nouă lumină pentru lume – Sonetul 37.* Pentru el, iubirea este un

soare interior: *În inima mea arde acest lăuntric soare* şi poezia are rolul de a o cânta: *Pe muzica din sfere de-a pururi să te cânt – Sonetul 37.* Iubirea este sensul de a fi al omului, al vieții, al universului: *Mereu cerşim vieții ani mulți, aşa-n neştire / Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră / Şi încă nu-nțelegem că fără de iubire / Se vestejeşte Timpul în noi ca floarea-n glastră*. Meandrele iubirii sunt teritoriul poeziei.

5. *Călătorie spre locul inimii*

a) *Călătorie spre locul inimii* este titlul poeziei programatice a volumului de poezie religioasă a lui Vasile Voiculescu, care tratează *kenoza–teonoza,* aşa cum Domnul Iisus Hristos o trăieşte pe cruce, când rosteşte: *Eli, Eli, lama sabathani*, dar şi *Tată în mâinile Tale Îmi dau duhul*, când stă în mormânt cu trupul, în iad cu sufletul, în rai cu tâlharul, pe scaunul slavei alături de Dumnezeu-Tatăl, aşa cum se spune şi-n timpul liturghiei.

Tot astfel, poetul se afundă în sine: … *în oarba mea genune, / Într-un ocean de patimi cu fundul nepătruns,* purtând *tainic veşmânt de rugăciune* în locul costumului de scafandru, ca să-L găsească pe Dumnezeu, pruncul Iisus dat prin Taina Sfântului Botez ortodocşilor şi să trăiască minunea naşterii a doua oară, despre care îi vorbeşte lui Nicodim Domnul Iisus: *Să bâjbâi pân-la Tine, cu-ntinse mâini nebune / Tu-n scoica-nchisei inimi, mărgăritar ascuns* (*Scafandrul*).

Poetul Îi simte prezența, aşa cum o mărturiseşte în poezia *Bolnavul: Doamne, nu Te-am simțit până acum că eşti / Ca inima sârguiai în mine tăcut mereu / De ce Te zbați azi, îmi dai semne şi veşti? / Ca o racilă ascunsă mă nelinişteşti: / Doamne, suferi Tu, acolo în adâncul meu?.*

De aceea i se pare că inima sa este prea răsfățată: *Doamne, inima nu mi-e bună de nicio treabă, / Prea am ținut-o-n piept numai podoabă!*, fiindcă: *Am crescut-o mai rău ca pe prințese* şi, deşi este *Voinică*, *se plânge că oboseş-te-ndată*. El a crezut că aşa trebuie: *poeții / Să-şi poarte inima mai presus de greul vieții!* Singurul remediu este venirea lui Dumnezeu: *Intră, Doamne, acolo, la ea în piept* (*Te-aştept: intră*). El vrea, asemeni Sfântului apostol Cleopa, să-L cunoască pe drumul vieții pe Domnul Iisus: *Cunoaşte-l pe Cel ce binecuvântează, / Pâinea Duhului cu tine frângând / El surâzându-ți te ospă-tează / Cu neînvinsa Lui Pace vitează* (*Emaus*).

Această naştere a doua oară o găsim în poezia *Colind: Suflete, scoal' şi cunoaşte / Luminos prunc că se naşte / Din Palatul Treimii / În peştera inimii. / Dar pruncul cine mi-i? / E Hristosul Dumnezeu / Coborât în pieptul meu / Maica Sfântă-n brațe ține-L / Îngerii cu raze închină-L / Eu nu dorm, trupul lin spune / Ci-ncleştat de-o grea minune / Stau în mută rugăciune. / Să mă mişc nu se cuvine, / Ci cu Harul care vine / Raiul tot se află-n mine*. El, Iisus, rămâne după îngroparea trupului: *Tu rămâi miezul inimii mele Iisuse / Sâmbure viu ce-mi încolțeşti eterna viață* (*Sâmburele*).

b) Dumnezeu fiind iubire, poetul meditează pe *tema iubirii,* dar în acelaşi timp pe tema *poetul* şi *poezia* ca în *Dragoste eroică*: *Alegem cele mai dulci cuvinte ca de floare,* fiindcă sfinții-L definesc pe Domnul Iisus Hristos prin

epitetul *dulce.* Voiculescu ar vrea ca poezia să fie: *Cele mai mari miresme ale minții mele / Smirna rimelor nemaiînchipuite o topeau în ele / Ca pe un mir să ți le vărs Iubite la picioare*, aşa cum a făcut Maria Magdalena. El află însă că iubirea adevărată nu se declară cu versuri frumoase, ci se face cu sacrificii după modelul Domnului Iisus Hristos: *Dragostea de Dumnezeu nu-i lirică, nici poezie, / Dragostea de Dumnezeu este eroică, nu ştie / Vorbe, nici de lume, nici de moarte, nici de viață / Ca o sabie din teacă iese din tine, intră-n veşnicie*, aşa cum au făcut-o aleşii Domnului (apostoli, mucenici, cuvioşi), aşa cum a exprimat-o şi poetul în închisoare, unde, ca şi Steinhardt, a trăit *kenoza* socială, adică coborârea în infernul social, dar şi *teonoza* lăuntrică, aşa cum o găsim exprimată în poezia *Stălpnicul: Ci stălpnic voi să mă strămut de viu / Sus, cât mai sus, în Sfânta-ți înălțime*. Stălpnicii erau anahoreții, care au trăit rugându-se pe stâlpi, bătuți de vitregiile naturii: *Şi nu vreau, Doamne, piatră ridicată, / Tu însuți să-mi fii stălpu-amețitor / Din piscul Tău, de-ngădui niciodată/ Pentru nimic să nu mă mai cobor*. El vrea astfel să vie la judecata lui Dumnezeu şi inima lui Dumnezeu să-l judece: *Doamne, Cumpăna este inima Ta* (*Cumpăna Judecății de Apoi*) şi să obțină mântuirea: *Doamne, aştept, poate începe să coboare în mine mult râvnitul Tău soare / Lumina mântuitoare* (*Umbre premergătoare*).

Teonoza are, ca început, străpungerea inimii, aşa cum ne-o comunică în poezia *Minerul: Ce grea comoară cauți de Te-afunzi / Acolo unde toate vinele se-mbină / Jos, la răscrucea tainelor fugite de lumină? / Ce slavă stă-ngropată-n neagra tină / De Te căzneşti cu-nverşunare să-mi pătrunzi / În inimă, ca-n cea mai scumpă, nesecată mină?* Poetul se roagă lui Dumnezeu: *Unge-mă vistiernic al Iubirii universale* şi *Dă-mi diamantele înțelepciunii divine,* adică Duhul Înțelepciunii care rodeşte dragostea (*Împlinire*). *Este Iubirea, numai Iubirea* (*Apocatastază*), care generează totul. Chiar şi pedeapsa lui Dumnezeu este iubire, căci aduce mântuirea: *Orice osândă poartă în ea ispăşirea* (*Apocatastază,* I).

Ca semn al prezenței Domnului Iisus Hristos în inimă, poetul, în ipostază de rugător, vrea să dobândească darul rugăciunii isihaste, a rugăciunii inimii, când Duhul Sfânt se roagă continuu în inima anahoretului: *Doamne, acum mă căznesc / Numele Tău împărătesc / Cu inima mea să-l rostesc / Statorniceşte-l Iisuse în ea / Să arză acolo până la moartea mea* (*Numele Tău*).

Poetul rugător îl găsim conturat în *Rugăciunea cordială: Inima nesimțit se roagă fără cuvinte / Arde numai ca o candelă cuminte / A cărei singură rostire-i lumina*.

Este punctul cel mai înalt al temei *Iubirea,* când dragostea devine punctul de comuniune dintre poet şi Dumnezeu. De aceea poetul vrea să intre pe teritoriul poeziei sacre: *Pune, Doamne, strajă penei mele / Şi-ngrădiri limbutului condei / Fără ură, fără pripă, nici tocmele / Să stea în slujba sacrelor idei* (*Strajă*).

El vrea să fie cel ce exprimă prezența lui Dumnezeu în lume: *Poate să ştii..., sunt faur de sonete / Şi-mi ațintesc pe ritmuri, îndelete / Urechea inimii la paşii Tăi...* (*Vorbesc şi eu în dodii*).

El devine poetul sacerdot al universului şi comunică momentul unic, când asistă la *Liturghia Cosmică: Doamne, lucrarea pe care-ai început-o cu mine / Simt că nu se va sfârşi aici şi cu moarte: / Slujesc în alaiul unei uriaşe liturghii străine*. El simte că devine preot în veac, că trăieşte împlinirea versetului: *Îmi veți fi împărăție preoțească şi neam sfânt* (*Ieşirea,* 19.6) şi trece în cele veşnice: *Leapăd în el straie de rând, îmbrac pe cele divine / Şi trec cu alaiul Tău spre altar mai departe / La spăimântător de dulcea-mpărăție a-ntreg Cosmosului cu Tine.*

6. *Noapte de martie*

a) *Noapte de martie* este un pastel în sensul aderării scriitorului la estetica expresionistă, fiindcă toate elementele naturii nu sunt percepute ca fiind în exteriorul, ci în interiorul eului poetic. *Tema* este, de fapt, o definire a universului interior, o *ars poetica,* sugerând formarea acestui univers, mai exact renaşterea sau redescoperirea lui printr-o analogie la venirea primăverii. Analiza este un model al esteticii simboliste, al corespondențelor dintre microcosmos şi macrocosmos.

Vasile Voiculescu realizează, prin imagini inedite, construite prin metafore şi metonimii, o sensibilizare a cititorului în prima strofă: *Se face moină-n suflet, cu pâclă-mpovărată; / Din sloiul amintirii cad picuri tot mai vii, / Şi inima hrănită, porneşte rar să bată, / Cu sânge alb de visuri şi de melancolii...*

Prin simbolul *noaptea* realizează, în sensul corespondențelor dintre microcosmos şi macrocosmos, o penetrare a lumii exterioare în eul poetic: *La geamul meu stă noaptea şi vrea să intre-n casă, / În carnea ei de neguri ard stele mari de foc; / Cum n-o poate cuprinde cămara ce m-apasă, / Mă scol şi suflu-n gânduri şi-n noaptea mea-i fac loc*. De aceea lumea interioară, universul poetic începe a se contura pe măsură ce conştiința poetului pare a se trezi din iarna şi noaptea inconştientului: *Ea intră şi târăşte alaiul tot de-afară: / Se umflă-n mine ape, trec turme de țigăi / Şi aburii lăuntrici iau chip de primăvară / Cu sâni rotunzi de măguri şi coapse moi de văi*. În sensul esteticii simboliste este utilizată analogia dintre venirea primăverii şi dezghețul lăuntric, care înseamnă, de fapt, topirea împietririi, aşa cum o găsim şi-n poeziile lui Ion Barbu: *Banchizele, Lava, Munții: Sosesc, scăpați şi teferi din cuşcile-ntristării, / Cocorii bucuriei, solia-ntâiei berzi, / Şi şesurile minții, miriştile uitării / Le-mprourează iarba cu mii de gânduri verzi. / Pe dealurile vremii iernează neaua încă; / Dar cântă gura dulce a vântului de sud, / Momită, gheata-şi crapă pleoapa ei de stâncă, / Surâde şi pe gingeni şi-a prins sărutul crud*.

Această trezire lăuntrică a conştiinței, a vieții spirituale, va avea consecințe adânci pentru viața socială, spirituală, poetică şi religioasă a lui Vasile Voiculescu, pe care o va exprima în volumele: *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* şi *Călătorie spre locul inimii.*

Ultima strofă a poeziei este un preludiu al acestei evoluții: *Când pururi veşnicia vorbeşte numa-n şoapte, / De unde-atâta foşnet şi susure şi sfadă? / Mă plec, ascult în mine prin sufleteasca noapte / Şi-aud cum se dezbracă pământul de zăpadă.*

b) Stilul lui Vasile Voiculescu este simplu, subtil, adânc, simbolic, metaforic, metonimic, expresiv, alcătuind o tornadă de imagini ca în estetica suprarealistă, a visului devenit realitate.

Astfel, noaptea personificată vrea să pătrundă în casa simbolică a sufletului poetului: *La geamul meu stă noaptea şi vrea să intre-n casă.* Ea are o *carne de neguri* şi *stele mari de foc*, adică un univers exterior. Poetul, prin metonimia *Suflu-n gânduri* ca în lampa de pe masă, vrea să sugereze că prin echivalența în noaptea lui lăuntrică *şi-n noaptea mea-i fac loc* se naşte universul *stelelor de foc*.

Este un proces de renaştere a universului interior prin analogie cu primăvara, când renaşte universul exterior, natura, proces exprimat prin metafore ca: *aburii lăuntrici iau chip de primăvară, sâni rotunzi de măguri, Coapse moi de văi, Cocorii bucuriei, şesurile minții, miriştele uitării, gânduri verzi, dealurile vremii, gura dulce a vântului,* îmbinate cu metonimii*: gheața-şi crapă pleoapa ei de stâncă, Surâde şi pe gingeni şi-a prins sărutul crud, veşnicia vorbeşte numa-n şoapte, ascult în mine prin sufleteasca noapte, se dezbracă pământul de zăpadă.*

Poetul este un demiurg, care reia, arhetipal, crearea universului de către Dumnezeu, în propria lui conştiință, iar poezia lui este actul arhetipal al realizării universului poetic după aceleaşi legi.

7. *Iisus pe ape*

Poezia *Isus pe ape* este o meditație pe motivul raportului dintre Dumnezeu şi om. Venit să mântuiască lumea, Domnul Iisus Hristos săvârşeşte, în timpul scurtei sale existențe pe pământ, o serie de minuni. Una dintre acestea, care contravine legilor firii, este felul cum a venit la corabia ucenicilor săi, umblând pe ape ca pe uscat, şi l-a chemat pe Sfântul apostol Petru să vină la el, dându-i aceeaşi condiție de imponderabilitate, de negare a legii gravitației. Mai mult, el porunceşte mării să-şi oprească valurile, cu care lovea corabia apostolilor. Poetul asociază, printr-o licență poetică, aceste două minuni: *Iisus umbla pe ape şi namile de valuri / se prefăceau, supuse, în lespezi la picioare. / O pârtie, croită de-a dreptul până-n maluri / Îi netezea ca-n palmă talazuri şi vâltoare.*

Neputința omenească în fața stihiilor naturii este pe deplin conturată prin imaginile strofei a doua, construită prin metafore şi metonimii: *Departe-n sorbul lacom, cu vântul împotrivă, / Nevolnici, ucenicii uitase să se roage; / Corabia, o coajă de nucă costelivă / Trosnea în pumnii mării / clătindu-se din doage.*

Domnul Iisus Hristos este însă atotputernic şi stihiile mării devin neputincioase în fața lui, fiindcă ea, creația, este dependentă de Creatorul ei. Aceasta era marea lecție pe care unicul, sublimul Învățător, o dădea ucenicilor Săi, dar şi nouă tuturor. Aceasta este lecția, pe care poetul Vasile Voiculescu vrea s-o dea cititorilor: *Furtuna întețită-i orbea cu praful apii / Şi pulberea amară le îneca gâtlejul... / Dar tot vedeau cum colo se umilesc nahlapii / Şi-ntr-o cărare lină se schimbă-ntreg vârtejul.*

Proiecția simbolică a Mântuitorului în final vizează o transfigurare a întregii lumi prin sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos: *Şi, încleştați de spaimă cu mâinile pe funii, / Priveau cum uriaşa nălucă se tot duce: / Cu brațele în lături*

plutea-n bătaia lunii / Tăind şi cer şi ape ca o imensă cruce şi o exprimare a mesajului poeziei, fiindcă poetul şi poezia caută să realizeze tot o transfigurare a lumii.

8. *Lostriţa*

a) *Lostriţa* este o povestire romantică cu elemente de fantastic, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt structurate pe iubire.

Subiectul este iubirea dintre Aliman, un flăcău frumos, excepţional, şi Ileana, dezvoltând mitul sirenei sau Ondinei, prezent în *Odiseea* lui Homer, la Eminescu, la Andersen, dar şi în folclorul românesc. Fantasticul apare ca şi la Mircea Eliade sau Ion Creangă, într-un mediu rustic, realist. De aceea povestirea începe cu o referire la vicleniile duhului rău. Lostriţa devine când o sirenă tolănită pe prund, când ca o fecioară (Ileana), hrănindu-se cu peşte, dar şi o făptură satanică, care mănâncă carne de om: *Dar mai ales cu carne de om, căreia ajunsese să-i ducă dorul.*

Firul naraţiunii pendulează între real şi fantastic. Lostriţa este vânată de un flăcău frumos, Aliman, care izbuteşte s-o prindă: *Dar sălbăticiunea a zvâcnit o dată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz şi i-a scăpat din mâini, ca o săgeată licăritoare, cum îi scăpa dumineca, câte o zvârlugă de fată la horă*. Analogia dintre fată şi lostriţă sugerează că lostriţa este o fată fermecată. Aliman se încredinţează că nu-i lucru curat. El urcă la un sat de pe Neagra, la un vraci bătrân, descântător de peşti, care-l învaţă practici magice. Aliman se întoarce cu o lostriţă de lemn, pe care o freacă cu lapţi de lostriţă şi îi aşază un peşte mic, tot de lemn, în ea. El rosteşte un descântec în noaptea când intră în apa Bistriţei şi dă drumul lostriţei de lemn. Curând, Bistriţa se umflă, cărând la vale case, oameni, vite. Pe o sfărâmătură de plută, vine o fată, care ajunge la mal în dreptul lui Aliman. Acesta o ia la el acasă. Fata era frumoasă, dar avea ochii reci *ca de sticlă*. Satul începe să vorbească că ar fi strigoaică. Fata nu vrea să audă de popă, de cununie, de biserică, este sălbatică şi plină de taină. Apare mama Ilenei, rosteşte câteva cuvinte şi o ia fără voia ei pe fată, fiindcă ea nu voia să plece de lângă Aliman. O fată din sat, îndrăzneaţă, îşi pune în cap să-l ia de bărbat pe Aliman şi îl determină s-o ia de nevastă. În ziua nunţii însă apare lostriţa. Aliman află şi pleacă s-o prindă. El visase că se căsătorise cu lostriţa şi-l cununase bătrânul vrăjitor. Aliman se aruncă în râul învolburat s-o prindă, dar este lovit de buşteni, dispare sub apă şi nu mai apare niciodată. Legenda lostriţei circulă pe valea Bistriţei ca o legendă populară, mereu vie. Ea devine astfel o variantă feminină a zburătorului, când sirena-lostriţa ademeneşte pe flăcăii fără minte spre a-i pierde.

b) *Lostriţa* este o legendă cu elemente expresioniste, fiindcă eroii sunt arhetipali în împrejurări arhetipale. Această valoare este sugerată de nunta arhetipală simbolică a lui Aliman cu lostriţa în vis, făcută de bătrânul vraci, care l-a învăţat să facă o lostriţă de lemn şi să-i dea drumul pe apă, rostind un descântec arhetipal, prin care el se lepăda de Dumnezeu. Este un act arhetipal, prin care se sugerează nunta demonică, aşa cum o găsim în *Codul lui Manu*. De aceea strigoaica fără nume, căreia el îi spune Ileana, nu vrea să audă de

preot, de nunta arhetipală ortodoxă, care este sfântă şi-l sfinţeşte pe om. Ileana-lostriţa are ochi de peşte, de sirenă; are un comportament straniu şi-l determină pe Aliman să se scalde cu ea noaptea goi, când apele se fac de aur, de argint şi apoi albastre. Ei vânează păstrăvi şi-i frig la foc de brad, fiindcă aşa îi place ei. Aliman este ca ameţit, când vrea să se dezmeticească şi să se însoare religios. Fata îi spune că nu pentru asta a venit. Se poate face o analogie între mitul Sfântul Soare şi mitul Sfânta Lună, în varianta Iovan Iorgovan, şi fata sălbatică pe care o găsim la Ioan Slavici în *Pădureanca.*

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt construite pe conceptul de cunoaştere. Descântecul, pe care Aliman îl învaţă de la bătrânul vraci, este o iniţiere în mantica populară. Mijloacele pe care el le foloseşte pentru a transforma lostriţa într-o fată dovedesc o intervenţie a forţelor supranaturale. Lostriţa este, ca şi Aranca, ştima lacurilor lui Cezar Petrescu, stranie. Aliman o prinde în cursă, dar, de fapt, el este cel prins. Când fata este luată de mama ei, el pleacă să le caute în satul lor din munte, dar află că fuseseră alungate de mult din sat, fiindcă făceau farmece cu ajutorul demonilor. Cosmicizarea, ca trăsătură a expresionismului, este sugerată de învolburarea neaşteptată a apelor Bistriţei pentru a i-o aduce pe Ileana, precum şi de felul în care apa îşi schimbă culoarea, când ei se scaldă noaptea. Descrierea fetei este sugestivă: părul despletit pe umeri ca nişte şuvoaie plăviţe resfirate pe o stană albă; ochii, de chihlimbar verde-auriu (...), erau mari, rotunzi, „dar reci ca de sticlă”. Compararea legendei cu o lostriţă, care aleargă pe valea Bistriţei, este o metaforă epică de tip expresionist, dar cultivă specificul naţional, ca în estetica romantică.

Vasile Voiculescu, prin creaţia sa de poet, prozator şi dramaturg de specific naţional, îi continuă atât pe Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, cât şi pe Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Mihai Codreanu, Ion Barbu.

9. *Şarpele Aliodor*

Povestirea *Şarpele Aliodor* este realistă şi tratează de fapt moartea de cancer a nevestei lui Padeş. Firul narativ urmăreşte, aparent, prezenţa în casa lui Padeş a unui şarpe adus din pădure lipit de crengi şi este descoperit de fiul cel mic Ionică, care-l dezgheaţă ascunzându-l sub cămaşă. Intervenţia părinţilor nu-l determină pe copil să renunţe la şarpe, care rămâne în casă, se obişnu-ieşte cu copiii şi umblă peste tot. Într-o noapte femeia simte că şarpele i-a intrat pe gură în stomac, aşa cum i-a spus vecina Dobra. Toate încercările de a scoate şarpele n-au avut succes. Chemat doctorul, acesta îi lasă o reţetă. În urma unui articol din ziar se face caz de această întâmplare, femeia este dusă la spital, i se face o intervenţie chirurgicală şi se constată cancerul, care avea o formă de şarpe. Fiind deja o formă avansată de cancer medicul crede că femeia şi-a închipuit şarpele şi de aceea îi prezintă un şarpe într-un borcan ca prin autosugestie s-o vindece. Dar femeia îşi dă seama de înşelare. Este dusă acasă unde va muri în scurt timp. La înmormântarea ei Padeş dă de băut ţuica dintr-un butoi şi pentru că veniseră mulţi oameni butoiaşul este golit, dar în el la fund este descoperit şarpele, pe care copiii îl numiseră

Aliodor. Toți mesenii vomită din cauza şarpelui, doar Ionică îl ia şi-l îngroapă în grădină.

Povestirea ar vrea să sugereze semnul, corespondența dintre şarpele venit în casă şi celălalt şarpe – cancerul – din interiorul femeii lui Padeş. Mai putem remarca felul în care este comentat evenimentul. El ca un şarpe se strecoară în mințile oamenilor şi generează legenda

Vasile Voiculescu – universul poetic

1. Natura – dimensiune a universului creat de Vasile Voiculescu

a) Natura – locul unde poetul se întâlneşte cu poezia – *Antologie;*

b) Dragostea față de natură – componentă a patriotismului – *Răsărit în câmpie;*

c) Natura – loc al măreției creației – *Bucegii, Pe muntele Obârşia*;

d) Natura – loc de geneză a mitului – *Nori de vară, Luna, Ploaie mare;*

e) Recrearea naturii prin artă – *Seara, Pădurea*.

2. Mitul – coordonată a universului poetic

a) mitul antic – motiv al creației poetice: *Eleusis, Argonaut, Scutul Minervei;*

b) mitul autohton – generator de motive poetice: ursul – *Ca-n basmul cu Greul Pământului*; Dochia – *Dochia; Decebal*; bradul – *O, brad frumos*; balaurul – *Din împărăția sufletului*;

c) motivul creştin: *În grădina Ghetsemani, Iisus pe ape, Pe drumul de aur al Sidonului, Cina cea de taină, Iisus în copilărie, Cheia de aur, Botezul, Orbul, Părinte, unde să te caut?*

3. Iubirea – motiv romantic şi sens al vieții

a) *Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare* – o dezbatere amplă a temei iubirii;

b) Iubirea este o verigă de legătură între om şi Dumnezeu – *Sonetul 171;*

c) Iubirea este divină, eternă, dar şi umană, relativă – *Sonetul 190*;

d) Iubirea în poezie este un drum spre etern – *Sonetul 174*;

e) Iubirea este o luptă continuă – *Sonetul 184*;

f) Iubirea este spiritul etern care veghează în poet – *Sonetul 186;*

g) Poetul este spiritul închis în cetatea poeziei – *Sonetul 162*;

h) Poetul dă sens luminii, universului, poeziei – *Sonetul 185*.

4. Istoria şi destinul – teme ale universului poetic

a) Legenda istorică – motiv poetic de specific național – *Dochia, Vodă Rareş;*

b) Evenimentul istoric – motiv poetic – *Decebal*;

c) Războiul – destin de durere – *O, țară, Țara, Pe Siret;*

d) Războiul – destin de jertfă – *Popa din Dealul Sării, Patru brazi;*

e) Durerea – motiv care arată participarea poetului la destinul național – *Durerea neamului, Din zile de durere, Orfanii țării, Steagul*;

f) Destinul – forță interioară – *Destinul*;

g) Cuvântul – formă de exprimare a destinului – *Coboară cuvintele;*

h) Viața – o urnă de cenuşă – *Ecce homo*;

i) *Fortuna labilis* – motiv al poeziei lui Vasile Voiculescu.

5. Conceptele de poet şi poezie – temă a universului poetic

a) Poetul este un visător, poezia – un vis – *Poezie, Deasupra sihlei de imagini;*

b) Poetul este căutătorul, poezia este mărgăritarul – *Pescuitorul de gânduri*;

c) Poetul este un înger, poezia – o floare cerească – *Toiag de înger, Poezia*;

d) Poetul este un mesager al cerului, poezia – o rază de lumină – *Bătea la poarta cerului*;

e) Poetul este un păstor, poezia este turma lui – *Pe drumul ciobanilor;*

f) Poetul este un diamant, poezia exprimă şlefuirea sufletului – *Ca pe un diamant*;

g) Poetul este un rugător, poezia este o rugăciune – *Rugăciune;*

h) Poetul este un grădinar sufletesc, poezia este mierea florilor sufletului – *Poetului grădinar Traian Mihail;*

i) Poetul este un ales iubit de Dumnezeu, poezia este floarea veacurilor – *Iubirea eternă, Poezia*;

j) Poetul este un mucenic, poezia este durerea – *Durerea.*

Nichita Stănescu

1. Viaţa şi activitatea literară

S-a născut în 1933 la Ploieşti într-o familie de intelectuali. Face studii la Liceul „I. L. Caragiale" din Ploieşti şi Facultatea de Filologie din Bucureşti, pe care o termină în 1957. Debutează la Tribuna (1957). A fost redactor la: *Gazeta literară*, *Luceafărul*, *România liberă*. Vor urma apoi volumele sau mai exact plachetele de versuri: *Sensul iubirii* (1960), *O viziune a sentimentelor* (1964), *Dreptul la timp* (1965), *11 elegii* (1966), *Roşu vertical* (1967) *Oul şi sfera* (1967), *Laus Ptolemaei* (1968), *Necuvintele* (1969), *Un pământ numit România* (1969), *În dulcele stil clasic* (1970), *Măreția frigului* (1972), *Clar de inimă* (1973), *Starea poeziei* (1975), *Epica magna* (1978), *Operele imperfecte* (1974), *Noduri şi semne* (1982), *Antimetafizica* (1985), *Opere impersonale* şi *Ordinea cuvintelor* (1985), *Obiecte cosmice* (1967), *Belgradul în cinci prieteni* (1972), *Cartea de recitire* (1972), *Carte de citire, carte de iubire* (1980), *Alfa* (1967), *Poezii* (1970), *Strigarea numelui* (1983), *Respirări* (1982), *Fiziologia poeziei* (1990), *Argotice* (1992).

În anul 1975 a primit premiul Herder, iar în 1982 Premiul internațional de poezie „Cununa de aur", în Iugoslavia.

Moare în 13 decembrie 1983.

2. *Leoaică tânără, iubirea*

Poezia *Leoaică tânără, iubirea* este o idilă expresionistă, dar şi o meditație pe **tema** iubirii. **Ideea** este o reluare a mesajului din poezia *Zburătorul*, de Ion Heliade Rădulescu şi anume evitarea iubirii, care devine o patimă.

Poetul urmăreşte felul cum iubirea, transformată dintr-un sentiment delicat într-o patimă violentă, ucigătoare, de suflet, caută să domine asupra rațiunii, dizlocând celelalte componente interioare şi în special virtuțile (cumpătarea, curățenia, milostenia, hărnicia, smerenia, credința, nădejdea, iubirea, blândețea), transformându-l pe cel stăpânit de ea într-o fiară.

Simbolul *leoaica* sugerează patima care-i devorează sufletul: *Colții albi mi i-a înfipt în față / m-a muşcat, leoaica, azi, de față*. Patima transfigurează realitatea: *Şi deodată în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura*. Ea îl determină pe cel căzut să nu mai trăiască pentru marile împliniri ale sufletului: *Şi privirea-n sus țâşni, / curcubeu tăiat în două*. Lumina interioară a ochiului conştiinței este tăiată în două, adică împărțită între Duhul Sfânt ceresc şi duhul cel lumesc. De aceea, printr-o sinestezie, el mai poate doar auzi, dar nu şi vedea idealurile spirituale, rămânând, ca şi ciocârlia, în sfera realului.

Patima încătuşează sufletul în sfera realului: *Şi deodată în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura, / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape*, limitând lumina înțelegerii, universul interior, dar mai păstrează, ca şi eroina căzută în patimă din *Luceafărul,* o aspirație către cer.

De aici rezultă o înstrăinare de sine, care consemnează o moarte interioară: *Mi-am dus mâna la sprânceană / la tâmplă şi la bărbie / dar mâna nu le mai ştie*. Este trăirea specifică a eutanasiei.

Ispita satanică, simbolizată de leoaică, transformă sufletul într-un deşert: *Şi alunecă-n neştire / pe-un deşert în strălucire / peste care trece-alene / o leoaică arămie"*, pândind *„Mă pândise-n încordare*, ca să distrugă orice trăire spirituală evlavioasă, ziditoare de suflet, orice virtute creştină.

Poetul invită la o meditație pe tema destinului uman, supus unor violente ispite. Duhul rău, demonul, reprezentat printr-un leu, care caută pe cine să înghită, ia în lume forma patimei. Patima face sufletul un pom fără rod, putred, gata să se prăbuşească, să cadă în stăpânirea duhului rău. Aspirația însă rămâne ca o şansă de mântuire, ca semn că pasărea măiastră a sufletului, sugerată de ciocârlii, va încerca să zboare spre cer.

3. *În dulcele stil clasic*

Idila *În dulcele stil clasic* este construită pe motivul *panta rhei,* exprimat prin versul: *Pasul tău de domnişoară*, reluat de patru ori ca un laitmotiv, sugerând măsura, timpul, curgerea, ritmul vieții, universul realității senzoriale, printr-un transfer metonimic de valori. De aceea, printr-o inversare a efectului, pasul domnişoarei nu trece peste un bolovan, ci coboară dintr-un bolovan: *Dintr-un bolovan coboară / pasul tău de domnişoară,* sugerând lipsa sensibilității, împietrirea inimii poetului, care contemplă, dar nu poate participa la idilă. Pasul substituie, prin metonimie, persoana, ființa, iubita, iubirea posibilă, care iese din universul, eul, împietrit ca un bolovan, al poetului.

Motivul *panta rhei* alunecă spre motivul *fortuna labilis,* sugerat prin simbolul *frunza*: *Dintr-o frunză verde, pală / pasul tău de domnişoară*. Se sugerează viața şi moartea pe care le poate aduce iubita în destinul poetului.

Idila poate fi declanşată de sentimentul de melancolie, de transfigurarea pe care o aduce afectul: *Dintr-o înserare-n seară / pasul tău de domnişoară*, de capacitatea lui de a reacționa la trecerea fetei.

Ea, pasărea măiastră a sufletului, poate deveni un univers în care să treacă ființa iubitei, dacă va deveni iubirea: *Dintr-o pasăre amară / pasul tău de domnişoară*. Ideea poetică sugerată este că aşa cum Eva a fost creată din coasta lui Adam, tot astfel ea, iubita, poate să fie generată din dimensiunea eului poetic.

Rezonanța eului poetic se realizează prin repetabilitate, prezența fetei devine o undă, o senzație, o imagine: *O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă*, deci o imagine a pasului care penetrează în conştiința poetului: *El avea roşcată fundă. / Inima încet mi-afundă*. Cuvintele lui Faust: *Clipă, stai, eşti atât de frumoasă*, prin care el aderă la conceptul demonic *carpe diem,* devin la Nichita Stănescu: *Mai rămâi cu mersul tău / parcă pe timpanul meu / blestemat*

şi semizeu. Este evidentă influenţa *Upanişadelor*, unde auzul, pipăitul, văzul, mirosul, gustul sunt comparate cu nişte zei. Starea de inhibiţie, contemplaţie nu este suficientă, dacă nu devine act: *Stau întins şi lung şi zic / Domnişoară, mai nimic*. Această stare nu poate duce la o continuare a idilei, ci îi determină sfârşitul, ca o parafrază a proverbului: *„apa trece, pietrele rămân"*, care devine versul: *Pasul trece, eu rămân*. Eul poetic revine deci la împietrirea lăuntrică, efect al dramei interioare, exprimată în poezia *Leoaică tânără, iubirea.*

4. *Evocare*

a) Idila *Evocare* nuanţează tema iubirii spre ideal, aşa cum o face şi Eminescu în *Atât de fragedă.* Ideea este că iubirea transfigurează iubita.

Frumosul este subiectul poeziei, devenit ideal în concepţia lui Platon, un principiu alături de Binele, Adevărul, Legea (Justul), Armonia (Noncontradicţia). În mod semnificativ, poezia face parte din volumul *Operele imperfecte* (1979), fiindcă, în concepţia lui Platon, avem trei lumi: a ideilor (*eidos* – modele ideale), a creaţiei care este o umbră, o copie, o proiecţie imperfectă a lumii perfecte, a modelelor (eidos) şi lumea artei care este o copie a copiei, adică *Operele imperfecte*.

Iubita este o fiinţă ideală, o reprezentare subtilă a unui prototip nerealizabil, cum spunea Titu Maiorescu: *Ea era frumoasă ca umbra unei idei*. Ea este proiectată în sfera idealului, Frumosul ca principiu, de unde sugerarea imaginii ei de statuie: *a piatră proaspăt spartă*. Ea este întruparea unei mantra, a unei formule arhetipale care, rostită, determină creaţia: *a strigat dintr-o limbă moartă*. Pentru a o face vie, sentimentală, romantică, poetul îi dă o structură afectivă *(Râzândă şi plângândă cu lacrimi mari),* îi dă dimensiunea de zeiţă (*fee*): *slăvită la ospeţe de barbari*.

Ca simbol, ea sugerează idealul mitic Pământul-Mumă – Geea – reprezentare a mitului: *Între ape, numai ea era pământ*, de unde rolul de zeitate ctonică, aşa cum era Cybela, care era slăvită şi de barbari, ca zeiţă a rodniciei: *era sărată ca sarea*, adică era gustul pământului ca zeitate, aşa cum este definit în *Bhagavad-Gita*.

b) Poezia *Evocare* poate fi interpretată şi ca o *ars poetica*, dacă ea este poezia: *umbra unei idei*, arhetipală: *ea era pământ*, deci construită ca în estetica clasicistă ideală pe principiul pământul, dar şi arhetipală ca în estetica expresionistă, fiindcă este lumea principiului feminin. Expresia *ea era pământ* sugerează atât principiul feminin, cât şi principiul pământul sau zeiţa ctoniană, mitul Pământul-Mumă. Ea este realistă: *a piele de copil mirosea spinarea ei*, adică o fiinţă biologică, o realitate, dar şi o intuiţie ca în suprarealism: *Ea nu avea greutate, ca respirarea* şi, în acelaşi timp, este sentimentală ca în romantism: *Râzândă şi plângândă cu lacrimi mari.*

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt construite pe principiul Frumosul ca în clasicism, pe conceptul de cunoaştere ca în expresionism, pe conceptul de corespondenţă ca în simbolism, ca o intuiţie, aşa cum o sugerează estetica suprarealistă. Avem şi o cosmicizare, ca trăsătură a simbolismului, dar şi a expresionismului: *Între ape numai ea era pământ*, adică între entităţile spirituale

numai ea avea consistența arhetipală. Avem cultivată analogia: *Ea era sărată ca sarea,* ca în simbolism. Avem folosită mitizarea ca în clasicism, dar şi în expresionism: *Între ape numai ea era pământ*. Poetul este un filosof, poezia este floarea veacurilor, *carmen saeculare: Ea era frumoasă ca umbra unui gând.*

5. *Cântec*

Poezia *Cântec* este o definiție lirică a iubirii, ca eveniment esențial al evoluției interioare. Iubita, ca ființă, este doar pretextul declanşării iubirii: *E o întâmplare a ființei mele: / şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu / e mai puternică decât mine, decât oasele mele*. Puterea ei angajează spiritul, plan pe care se face contopirea eului cu un alt eu, şi nu planul eului biologic: *pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrățişare / mereu dureroasă, minunată mereu*. Este o trăire a iubirii, care trece prin încercarea din planul biologic.

Declanşarea iubirii aduce, ca şi în *Luceafărul* de Mihail Eminescu, problema incompatibilității, tratată în strofa a doua prin cuvinte lungi, sticloase: *ca nişte dălți ce despart / fluviul rece de delta fierbinte, / ziua de noapte, bazaltul de bazalt*. Această cunoaştere discriminativă este teritoriul pe care trebuie să-l treacă spiritul, ca printr-un labirint, spre a se cunoaşte pe sine, separându-se de toate trăirile străine. *Fluviul rece* este o metaforă a spiritului, iar *delta fierbinte* – o metaforă a naturii. Sensul iubirii este deci arhetipal şi vizează dobândirea conştiinței de sine, separarea spiritului din mrejele principiului feminin sau al naturii, ca în poezia *Glossă*, de Mihail Eminescu.

A treia stare a iubirii este extazul, ataraxia, zborul spre înalt, spre cer, aşa cum Luceafărul lui Eminescu zboară *ca un fulger neîntrerupt* şi apoi *ca un gând purtat de dor*.

Este vorba de unirea minții cu inima, a iubirii fierbinți cu gândul luminat pentru a genera lumea interioară, un univers similar cu cel din macrocosmos: *Du-mă fericire, în sus, şi izbeşte-mi / tâmpla de stele, până când / lumea mea prelungă şi în nesfârşire / se face coloană sau altceva / mult mai înalt, şi mult mai curând.*

Poetul şi iubita devin două *cântece diferite*, adică două metonimii ale iubirii, două *armonii ale universului lovindu-se, amestecându-se*, aşa cum două *culori ce nu s-au văzut niciodată*. Una, iubita atrasă spre cele lumeşti foarte de jos, întoarsă spre pământ, ca o tendință a sa spre teluric şi una spre cer (poetul), una foarte de sus, aproape ruptă. Aceste două tendințe dau o luptă în eul poetului: *în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că eşti, a întâmplării că sunt.*

Este jocul etern al spiritului şi al naturii, pe care poetul încearcă să-l desluşească, ca la Mihail Eminescu în *Floare albastră* poetul şi iubita fiind cei ce joacă un rol *în lumea trecătoare* (Gr. Alexandrescu *Satiră. Duhului meu*), ca moment al drumului spre conştiința de sine, pe care o va trata în ciclul *11 elegii.*

6. *Laudă omului*

Conceptul de om, ca centru al universului, este nucleul umanismului şi-l găsim în tragedia *Antigona*, de Sofocle, deplin exprimat: *În lume-s multe mari minuni / Mai mari ca omul însă nu-s,* dar se poate asocia şi o influență a lui Tudor Arghezi, care, în *Cântare omului,* marca un drum de la mit la istorie.

Nichita Stănescu caută să ne dea o imagine inedită a omului, aşa cum el este perceput de mediul natural.

Din punctul de vedere al copacilor, omul este văzut ca un pom. Apoi punctul de vedere este deplasat din regnul vegetal în regnul mineral. Pentru pietre oamenii sunt: *o lină apăsare, mişcare adăugată la mişcare*. Mutația se realizează către o dimensiune mai subtilă, a aerului, în care omul devine o pasăre, ceea ce sugerează mitul Pasărea Măiastră, fiindcă trăieşte într-un aer pur, adică principiul, adică gândul.

Se face o permanentă paralelă între om şi soare, fiindcă soarele este un simbol al conştiinței universale, iar omul reprezintă conştiința individuală. Conceptul de om, definit treptat, cunoaşte în prima etapă definirea ca un pom, fiindcă aşa cum în fructul unui pom se găseşte sămânța generatoare a unui nou organism viu, tot aşa fiecare om posedă germenele unei vieți. Omul este văzut prin prisma afectului *el fiind o emoție copleşitoare*. Analogia dintre om şi pom se face pe baza pasiunii (*tymos*), fiindcă lemnul simbolizează patima.

Analogia om – regn mineral, prezentă la cel de al doilea nivel, compară soarele cu o *piatră căzătoare*, fiindcă aşa cum în interiorul omului conceptele, legile, categoriile, principiile, simbolurile sunt forme cristalizate ale intelectului (*nous*), tot astfel în exterior piatra este cristalizarea materiei incandescente, ca cea a soarelui.

În cea de a treia secvență, analogia cu sufletul – pasărea măiastră, este sugerată de simbolul *aripă*, de valorile de aspirații pe care el le însumează. Calitatea oamenilor este dată de calitatea vieții spirituale, de nivelul lor de înțelegere, sintetizat de expresia: *aer mai curat. Care e gândul*. Se realizează astfel un concept înalt despre om. El este văzut ca o entitate complexă, cu subconştient şi afecte, cu intelect şi creativitate, cu o profundă conexiune la lumea ce-l înconjoară.

Creativitatea autorului se exprimă prin metafore, metonimii, simboluri originale, aflate într-o profundă osmoză funcțională: *oamenii-s o emoție copleşitoare, soarele-i o dungă de căldură, oamenii devin o lină apăsare, mişcare adăugată la mişcare*. Ele alcătuiesc sintagme, modele caracteristice, unice, specifice lui Nichita Stănescu: *Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite / cu aripile crescute înăuntru, un aer mai curat care e gândul, Soarele-i un aer plin de păsări*. Mutațiile de sensuri sunt aşezate în valuri succesive, formând la nivelul textului o tornadă, care pune în dificultate pe cititorul neavizat. Oamenii sunt *fructe plimbătoare, soarele este o piatră căzătoare*.

Aceste expresii şocante nu sunt un joc gratuit de sensuri, ci au drept scop comunicarea unor concepte despre om, despre univers, despre poet şi poezie, despre valorile verbului *a fi*, transformând textul într-o meditație pe tema destinului omului, dar şi pe tema valorii poetului şi a poeziei. Nichita Stănescu schimbă mereu unghiul din care este privit obiectul actului poetic, cu scopul de a puncta sensurile existenței, de a realiza funcția modelatoare a literaturii, de a construi o imagine a omului ca dimensiune a conştiinței universale. În acest sens, poetul devine o ipostază a ei ca în *Bhagavad–Gita,* iar poezia un mod de exprimare a ei.

Poezia *Laudă omului* devine un imn filosofic, dedicat omului ca centru al universului creat, dar şi al universului spiritual, un centru al conştiinței universale, aşa cum îl definea Victor Hugo ca *un ecou sonor în mijlocul universului*, idee tratată şi de Ion Barbu, în poezia [*Din ceas, dedus...*], poet care constituie un model pentru Nichita Stănescu.

7. *Ars poetica*

Poezia face parte din *Dreptul la timp* şi tratează cuvintele ca pe nişte copii, cărora le dă lecții: *Îmi învățam cuvintele să iubească / le arătam inima*. Caută să le învețe calitatea de om, aşa cum un profesor îşi învață elevii: *Şi nu mă lăsam până când silabele lor / nu începeau să bată.*

El vrea să dea cuvintelor o sensibilitate surprinzătoare, să spună un adevăr şi, dacă ele nu izbutesc, le elimină din universul poeziei sale: *Le arătam arborii / Şi pe cele care nu voiau să foşnească / le spânzuram fără milă de ramuri*. Când amprenta psihică a poetului în structura cuvintelor ajunge să comunice o imagine a poetului şi a universului poetic, atunci au trecut examenul de admitere în textul poeziilor sale: *Până la urmă cuvintele au trebuit să semene cu mine / şi cu lumea.*

Cuvântul este un mijloc de comunicare şi trebuie să arate un raport nou între poet şi univers, spunea Titu Maiorescu (vezi *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*), deci *o exprimare a legii conexiunii ar spune un filosof, dar pentru poet este intrarea sa într-un model legic de înțelegere a universului: între tâmpla femeii şi tâmpla bărbatului*, *între stelele negre ale lumii şi pământ, între cornul taurului şi iarbă.*

Această înțelegere legică a lumii îl fascinează pe poet, ca o apropiere pe cale intelectuală complicată de acea înțelegere simplă şi profund umană, pe care o are copilul sau cel ce trăieşte în mijlocul naturii: *lăsând cuvintele să circule peste mine / ca nişte automobile de curse, ca nişte trenuri electrice / ... / numai ca să le învăț cum se transportă lumea / de la ea însăşi / la ea însăşi*, adică de la interior la exterior, de la sinele individual la cel universal (vezi *Elegia a noua*), de la spirit la natură.

Poezia *Ars poetica* poate fi interpretată şi din punctul de vedere al valorilor, pe care Nichita Stănescu le dă conceptelor de poet şi poezie:

a) poetul este un umanist, iar poezia – un instrument de umanizare a lumii: *„Îmi învățam cuvintele să iubească/ le arătam inima";*

b) ca şi Octavian Goga, poetul vrea să fie un pedagog, *un educator al neamului,* iar poezia are rolul de a modela conştiințele: *nu mă lăsam până silabele lor/ nu începeau să bată;*

c) poetul este un judecător, poezia este o sentință: *le arătam arborii / şi pe cele care nu voiau să foşnească / le spânzuram fără milă de ramuri*;

d) poetul este un demiurg, poezia este un univers: *Până la urmă cuvintele / au trebuit să semene cu mine şi cu lumea*. Ideea va fi reluată şi amplificată în *Ordinea cuvintelor*;

e) poetul este un centru al universului, poezia – un mod de conexiune între lumea spirituală şi cea materială: *un pod între cornul taurului şi iarbă / între stelele negre ale luminii şi pământ;*

f) poetul este un creator al armoniei şi echilibrului universului, realizează o nouă ordine a lumii prin *Ordinea cuvintelor*, poezia este un alt mod al universului, o altă armonie a lumii;

g) poetul este un creator al timpului său, poezia este o sinteză a tendințelor estetice din epocă, un nou model de modelare a conştiințelor – *Ordinea cuvintelor*.

8. *A unsprezecea elegie*

Mesajul acestei elegii este cunoaşterea de sine ca sens al vieții, al filosofiei, al cunoaşterii, ca fiind cheia de penetrare în misterul lumii care ne înconjoară. Cunoaşterea este conceptul fundamental, pe care se structurează programul estetic al expresionismului, reprezentat în lirica românească de Lucian Blaga şi Ion Barbu. De aceea dobândirea cunoaşterii de sine constituie punctul final al maratonului vieții, ca o reîntoarcere, ca o apropiere de strămoşi: *Ar trebui să alerg, mi-am propus, / dar pentru asta va trebui mai întâi / să-mi întorc sufletul spre nemişcătorii mei strămoşi, / retraşi în turnurile propriilor oase, / asemenea măduvei/ nemişcați / aidoma lucrurilor duse până la capăt.*

Acest drum în sine, această alergare, această prăbuşire în interiorul inimii este o conştientizare, o reactualizare, o reconstruire, o geneză a unui univers interior, în care poetul este purtător al destinului unui neam, al unei cruci nevăzute, acest drum în sine este un enorm sacrificiu: *Pot să alerg, pentru că ei sunt în mine. / Voi alerga, pentru că numai ceea ce este nemişcat în el însuşi / se poate mişca, / numai cel care e singur în sine / e însoțit şi ştie că, nearătată, inima / se va prăbuşi mai puternic spre propriul ei centru / sau, / spartă-n planete, se va lăsa cotropită / de vietăți şi de plante, / sau, / întinsă va sta sub piramide, / ca înapoia unui piept străin*.

Poetul reia antinomia lui Platon, din dialogul *Parmenides*, Unul–Totul, şi o transformă în motiv poetic: *Totul e simplu, atât de simplu, încât devine de neînțeles*; *Totul e atât de aproape, atât de aproape, încât / se trage înapoia ochilor/ şi nu se mai vede*. *Totul* este un mod european de a exprima *Sinele Suprem* din filosofia indiană: *Totul este atât de perfect/ în primăvară / încât numai înconjurându-l cu mine / iau cunoştință de el*; în *Bhagavad–Gita* este centrul universului *cel în el însuşi nemişcat*, este Spiritul *Sâmburele pământului*, care *stă în inimă şi care-ntinde jur împrejurul lui o infinitate de brațe ale gravitației.*

Spiritul individual, sinele individual aleargă în toate părțile, până când găseşte drumul spre eliberare, ca mod de a fi al vieții, până când se va închide în sine spre a dobândi conştiința de sine, exprimată prin simbolul *oglinzii.* Ca şi la Eminescu în *Luceafărul: înapoia geamului oglinzii, / mă voi privi în toate lucrurile, voi îmbrățişa cu mine însumi / toate lucrurile deodată*, adică se va identifica cu Sinele Suprem, cu acea conştiință universală; va dobândi starea de supra-conştiință, ca o retragere în sine din tot universul: *smulgându-mă de pretutindeni, / smulgându-mă de dinaintea mea/ dinapoia mea, din dreapta, şi / din stânga mea, de deasupra, şi / de dedesubtul meu, plecând / de pretutindeni şi dăruind / pretutindeni semne ale aducerii-aminte: / cerului – stele, / pământului – aer, / umbrelor – ramuri cu frunze pe ele*.

Motivul seminței, tratat de Lucian Blaga în *Mirabila sămânță,* tot în perspectiva esteticii expresioniste, este reluat de Nichita Stănescu la un alt mod de înțelegere al eonilor care generează lumea, deci în perspectiva modelului de gândire greacă: *Dar mai înainte de toate, / noi suntem semințele şi ne pregătim / din noi înşine să ne azvârlim în altceva / cu mult mai înalt, în altceva / Care poartă numele primăverii...* .

Poetul se consideră pe sine o sămânță, adică purtătorul mesajului unui neam, ființa lui concentrată într-o existență individuală. De aici paralelismul sintactic între: *A te sprijini pe propriul tău pământ/ când eşti sămânță...* şi *A te sprijini pe propria ta țară / când, omule, eşti singur...* . Este o idee poetică, pe care o găsim şi la Ion Barbu în *Oul dogmatic,* în sensul că omul constituie un univers. Este o idee înaltă şi sublimă.

9. *Noi*

a) Poezia *Noi*, de Nichita Stănescu, este o meditație pe *tema* destinului național, dar, în acelaşi timp, o odă închinată poporului român. *Ideea,* exprimată de pronumele personal „noi", reluat de patru ori, este aceea a identității dintre poet, popor şi patrie, aşa cum o găsim la Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga.

De aici ideea că țara ne aparține din moşi strămoşi *(sub noi străbunii sunt),* care preia parcă mesajul continuității din poezia *Vara*, de G. Coşbuc. Dacă în poezia *Astfel*, poetul Marin Sorescu dezvoltă această idee prin asimilarea tuturor elementelor etnice neromâneşti *(Am ştiut / Că tot ce ne calcă pământul / Devine paşnică recoltă)*, dacă Mihail Eminescu, în *Scrisoarea III*, afirmă prin voievodul Mircea cel Bătrân: *Cum veniră se făcură toți o apă şi-un pământ*, la Nichita Stănescu avem enunțat modul prin care poporul român şi-a apărat ființa națională *(Suntem după nevoie şi lacrimă şi dinte)*. Munca paşnică, dreptul la viață, dorința lui de a fi prietenos cu toți *(dacă el vrea-l numim şi prieten şi vecine)*, dorința lui de a nu crea stări conflictuale *(nu zicem rău de nimeni)* vin dintr-o înțelegere legică a lumii, aşa cum a afirmat-o poporul român în poezia *Miorița*.

Această înțelegere legică o găsim în expresia *Noi suntem semințe*. Expresia defineşte locul şi rolul poporului român, conceput pe baza raportului om–pom, ca un tot viu, motivul comuniunii dintre om şi natură.

Aşa cum un pom are rădăcini, tot astfel un neam are în pământ străbuni *(Noi suntem în picioare sub noi străbunii sunt)*. Legea armoniei şi echilibrului este o lege fundamentală a creației, dar, în acelaşi timp, concepția despre lume şi viață a poporului român *(De-aceea poate-n libertate să lucească / deasupra noastră, universala boltă albastră)*. Viața, existența presupune un continuu efort creator: *Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă*. Deşi poezia este simplă, fără podoabe stilistice, ea ne impresionează prin mesajul profund patriotic, prin statornicia sentimentului de dragoste, prin profunda unitate dintre poet, popor şi patrie. Poetul este o conştiință națională şi socială, iar poezia este o emanație a acestei conştiințe.

b) Sămânța este un simbol poetic al rodirii. Sămânța are în ea puterea de a genera o nouă viață, asigură continuitatea prin repetabilitate. Ea ascunde în sine *supreme puteri*, cum zice Lucian Blaga în *Mirabila sămânță*, adică acele forțe care generează viața. Versul *Noi suntem semințe* exprimă tema poeziei, adică lupta pentru apărarea destinului național.

Ideea poeziei este aceea a unei profunde identități între poet, popor şi patrie, ca mod structural de a fi al neamului românesc. De aceea poetul afirmă că el ştie bine lucrurile fundamentale ale vieții: *Ştim cel mai bine locul şi patima şi rostul / Ştim cel mai bine legea şi mersul înainte*. Expresia lapidară şi sintetică se adresează cititorului avizat, care ştie să înțeleagă lucrurile esențiale fără ca ele să fie explicate, adâncite, ci doar enunțate. Cuvântul *locul* sugerează dimensiunea geografică a conştiinței naționale, iar *patima* sugerează intensitatea sentimentelor care-l leagă nu numai de pământ, ci şi de cer. Rostul omului este de a împlini legea. Aceasta primeşte formă prin datini, obiceiuri, tradiții, spiritualitate şi modul de a fi. Existența în istorie a poporului român este legică şi legea *dă mersul înainte*, care se face cu sacrificii, cu perseverență şi răbdare, cu dragoste față de țară. Simbolul *lacrimei* sugerează mila creştină, iubirea aproapelui, a celui căzut, relația directă dintre om şi Dumnezeu. Prin expresia *dinte* se sugerează legea talionului (ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte), anterioară creştinismului, care a premers Legea Iubirii.

Smerenia, cumpătarea, modestia, buna-cuviință, blândețea, curățenia, hărnicia au caracterizat întotdeauna conduita poporului român. El se mulțumeşte cu puțin, îi iartă pe cei ce-l nedreptățesc: *Nu cerem nimănuia nimic*. Legea ospeției este păstrată ca o datină a poporului român: *Aici şi pâinea, sarea noi o avem la masă / Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă*. Casa este un simbol al continuității. Pâinea şi sarea sunt simboluri ale vieții. Ideea continuității şi sugerarea tezelor etnogenezei sunt exprimate prin expresia *stăpâni peste pământ*.

Generația contemporană are misiunea de a continua o tradiție, de a lucra cu râvnă, cu spor pentru propăşirea țării. Este un mesaj realist, pragmatic, patriotic, militant.

c) Poezia *Noi* dă o imagine asupra stilului poetic, asupra universului poetic creat de Nichita Stănescu. El împleteşte firul elegiac cu interogația retorică, trăieşte istoria şi demersul în cunoaşterea lumii. Cuvântul devine un tezaur, în care găsim oglinda lumii interioare a poporului român.

Poezia este un tablou al sufletului național, o icoană a țării, o depăşire a limitelor, o continuare a tradiției poetice reprezentate de Ienăchiță Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu. Universul poetic se conturează ca un templu viu al neamului, o meditație care iese din perimetrul unei ordini interioare, unde caută să se înscrie în legile obiective ale lumii, este o pădure de simboluri. Este o imagine a aspirațiilor, este o prefigurare a posibilităților. Poezia trebuie să reprezinte momentul angajării într-un efort al omului şi al societății de a se depăşi, de a găsi un drum. Poetul îl sugerează prin simboluri, metafore, metonimii şi alegorii.

Stilul lui Nichita Stănescu este grav, eroic, direct dar şi insinuant, retoric dar şi rafinat, îngăduitor dar şi intolerant *(suntem după nevoie şi lacrimă şi dinte).*

Poetul îşi propune să fie o conştiinţă naţională, iar poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe, aşa cum au fost pentru universul poeziei româneşti Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu. El caută în teritoriile tainei adevărate, care dau sens poeziei, dar şi unitate stilului. El caută noi teritorii ale sensurilor şi surprinde prin noutatea expresiilor *(Noi suntem seminţe, universala boltă albastră)*, dar şi claritatea mesajului patriotic.

Iubirea moşiei străbune răsare din stratul aparent simplu al cuvintelor simple, încălzind discret textul, ascunzând o sensibilitate şi o capacitate de transfigurare a realităţii într-un veşmânt cenuşiu al expresiilor cotidiene: *Nu zicem rău de nimeni, stăpâni peste pământ, noi suntem în picioare, Aici şi pâinea, sarea noi o avem la masă*.

Tragicul, sublimul, lupta lăuntrică, sacrificiul, culorile, istoria, omul, societatea sunt subtil sugerate la acest moment al bilanţului, când un neam ştie să uite marile nedreptăţi ce i le-au făcut vecinii şi duşmanii, când ştie să-şi păstreze virtuţile fundamentale şi conştiinţa naţională.

10. *Noduri şi semne*

Vârful de lance al poeziei lui Nichita Stănescu este în volumul *Noduri şi semne* (1982) în care eul poetic se exprimă prin trei ipostaze: una prin *seria nodurilor*, una prin *seria semnelor* şi una prin *seria trecerilor* prin tunelul oranj. Ipostaza întâi trăieşte drumul spre interior, spre sine: *Tu înţelegi că noi cădem înlăuntrul nostru?*, *Tu nu înţelegi că stelele în sine / sunt un lăuntru din lăuntrul depărtat? / Tu nu-nţelegi că albul în desime / e negru împărat?* (*Semn 3*) Ipostaza a doua trăieşte ispitele duhului lumesc: *Mergeam înfrigurat şi nici că-mi păsa, / Vulpea argintie din laţ, spre mine se lungea, / „Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine”, mi se ruga, / mie nici că-mi păsa, / înfrigurat prin zăpadă mergeam / fără de suflet în mine şi fără de ram, / Se albea argintiu spre dimineaţă, / vulpea prinsă în laţ, se lungea ca o frânghie în spatele meu / începuse să ningă, dar tot o mai auzeam / cum mă ruga s-o iau cu mine*. (*Semn 4*) Este o imagine de vis arătându-ne de fapt trăirile eului romantic care se desparte de lume: *Mă înfrigurasem de tot şi mergeam prin zăpadă / Şi ningea atât de des / încât de vedere nu mai aveam nevoinţă*. (*Semn 4*) Ipostaza întâi este a eului realist, care trăieşte acelaşi drum consonant cu ipostaza a doua dar în alt plan: *Ceaţă deasă, luminiscentă, compactă, / Nu-mi văd nici mâinile, / ceaţă umedă, vâscoasă, şerpuitoare, / Nu se văd nici măcar ţăranii, / Nu se aud nici măcar caii / nici măcar lătrăturile de câine*. (*Nod 7*) Este un moment al trecerii spre o altă lume: *Nu există sus şi nu există jos / nu există înapoi şi nu există înainte / deşi merg de parcă aş sta locului / şi stau locului de parcă aş merge*. (*Semn 7*) Ipostaza a treia este a eului în sine care trece prin tunelul oranj, adică prin moarte, fiindcă galbenul-oranj este culoarea morţii: *Cu spăimântătoare viteză am trecut prin tunelul oranj, / Cu spăimântătoare viteză, / Când m-am trezit eram chiar pe câmp, / Căzut de pe cal, / M-am bucurat de gângănii / de mâini m-am bucurat şi de picioare, / de cerul albastru şi mare, / iar nu oranj*. (*Prin tunelul oranj I*)

Trăirile în planul ipostazei întâi: *Când m-am trezit din somn / cu dalta îmi cioplea genunchiul / O durere rotunjită, sferică şi foarte mare / O altă daltă îmi cioplea tot începutul / ca pe o umbră mult mai mare. / Ce faceți voi cu mine cioplitori? / eu am răcnit în sângerare / Facem sicriu din sicomori / Şi-adulmecare, / Sicriu te facem pentru ce iubeşti / şi pune-l-vom pe roți / pe care le-am sculptat din patru hoți, / Cu spițe de tâlhari la drumul mare / Ca să te duci spre neînduplecare*. (*Nod 25*) adică spre osânda cea veşnică, fiindcă este intrat în puterea demonului: *Daimonul meu vine de departe / în gazda făpturii mele, / eu ştiu când vine căci mă izbeşte / cu ploi de stele / îmi umflă gleznele, țiitoarele mersului, / îmi pâlpâie inima ca pe o flacără, / îmi usucă limba ca pe un deşert sălbatec / pe care numai leul din leoaică se adapă, / îmi spulberă ochii ca pe două spurcăciuni ale vederii, / se şterge el cu sprâncenele mele, / îşi pune el cuvântul lui în creierul meu, / albindu-l cum cerul le-a albit pe stele / Şi uită să spună de ce a venit / Şi pleacă mai falnic decât tot universul / Şi mie îmi lasă ca amintire doar versul / şi cuvântul aurit / Şi se duc şi mă lasă / Şi de mine nici că-i pasă / de mine care-i sunt casă / bărbat țeapăn şi zâmbit!* (*Nod 28*)

Aceeaşi trăire o găsim la ipostaza întâi aşa cum o mărturisea Nichita Stănescu în primele sale plachete: *M-am cățărat prin propria mea gleznă, / prin tunel în sus, prin genunchi, / prin inimă şi până sus, sub sprâncene, / Şi-am fugit prin ochi / gol goluț, – fără să mai țin seama de aceasta, / dar el a întins mâna după mine, m-a vârât prin holbata pupilă / prin coroana irisului albastru / m-a izbit până la nefiere cu inima, / m-a dat de piatra genunchiului cu durere / şi m-a zvârlit în glezne. / – Să alergăm acum, căci a venit timpul, mi-a zis, / să alergăm iute, mi-a zis, / avem de spus ceva, cuiva, cu grăbire! mi-a zis. / Şi el a început să alerge.* (*Semn 18*) Sensul acestei alergări este consemnat în *Semn 19: Murise îngerul / dar nu l-am putut ține în brațe / Se făcuse de apă şi mi-a curs printre degete, / mi-a umezit genunchiul / Şi mi-a spălat picioarele / cele cu care alerg / cu felul lui de a se duce / Şi de a mă lăsa singur / şi în veşnică alergare.*

Această dispută cu demonul este continuată în *Nod 29: Ce faci acolo m-a-ntrebat daimonul pe mine, / ce faci tu acolo? / Capcane nu vezi, eu fac capcane! / Lațuri pregătesc şi lanțuri pregătesc, / nenumărate chei fără lacăt! / Ce faci acolo? m-a-ntrebat daimonul meu pe mine*. */ Precum ți-am zis, eu fac capcane, / pândesc un animal ca să se prindă în ele! / Pândesc cu cheia mea un lacăt! / Aha, mi-a spus daimonul, eşti vânător, ştiam. / Nu ştii nimica, i-am răspuns, / eu n-am capcană pentru tine!*

Finalul acestei lupte îl găsim în *Nod 30: Am început să merg pe muchia cuțitului lucios, / cu tălpile goale, când, talpă de talpă la două picioare / într-însul se tăiau sângeros, / mergeam pe cuțitul prelung şi întins, / piciorul meu drept mi se despica lent, / piciorul meu stâng mi se despica lent, / înaintam iar pântecul şi sternul şi beregata / mi se despicau în două lent pe tăiş, / gura şi nasul şi locul / cel dintre sprâncene / mi se despicau în două / în dreapta mea / marea se înroşise de sângele meu, / în stânga mea, / marea se înroşise de sângele meu, / jumătate am căzut într-o parte, tăiat, / jumătate am căzut în cealaltă*

parte tăiat, / luna pierise / cuțitul se scufundase, / marea era roşie / Şi liniştită / Şi calmă / şi lucioasă.

Apar aici câteva trăsături ale universului lui Nichita Stănescu şi anume: caracterul oniric al imaginarului, funcția legii discriminării care separă ipostazele eului, care separă pe continuatorul lui Tudor Arghezi ca poet damnat, de continuatorul lui Ion Barbu ca poet expresionist, pe căutătorul de modele poetice noi la nivel inventiv, de poeții conformişti tradiționalişti, dar mai ales ne arată aspirația către Dumnezeu a poetului care se desprinde de lumea păcatului şi a morții ca în *Semn 22*.

Nichita Stănescu – universul poetic

1. Iubirea – temă a universului poetic creat de Nichita Stănescu

a) geneza sentimentului de iubire: *Vârsta de aur a dragostei;*

b) ispitirea prin patimă a iubirii: *Leoaică tânără, iubirea*;

c) iubirea – legătură a poetului cu lumea: *Visul unei nopți de iarnă;*

d) iubirea – încercare de aderare la conceptul *carpe diem*: *În dulcele stil clasic*;

e) poezia – un mod de a transfigura iubita în iubire: *Evocare;*

f) iubirea – un mod de a păşi pe drumul spre conştiința de sine: *Cântec;*

g) iubirea – o stare de conştiință în curs de formare: *Clar de inimă*;

h) sentimentul de iubire, prin sublimare, generează tristețea: *Trist cântec de dragoste*.

2. Evoluția eului – temă a universului poetic

a) unirea contrariilor generează arderea: *Elegia întâia;*

b) mitul – o punte între imagine şi concept: *Elegia a doua, getica;*

c) contemplarea generează cunoaşterea: *A treia elegie*;

d) sublimarea sentimentelor şi miturilor generează stări de conştiință: *A patra elegie*;

e) conştientizarea este realizată prin sublimări succesive: *A cincea elegie, A şasea elegie, A şaptea elegie, Elegia a opta, hiperboreeana;*

f) eliberarea sinelui, a spiritului este sensul vieții şi al poeziei: *Elegia oului, a noua*;

g) identificarea cu sinele universal aduce o trăire a tuturor evenimentelor universului: *Elegia a zecea – Cina cea de taină.*

3. Conştiința – dimensiune a universului poetic

a) conştiința este starea măreață a sufletului: *Oda bucuriei;*

b) lupta pentru dobândirea conştiinței de sine este eroică: *Pierderea cunoştinței prin cunoaştere*;

c) conştiința este o dimensiune a sufletului: *Al meu suflet Psyhée;*

d) procesul de conştientizare este teritoriu al poeziei: *Frunză verde de albastru, Poezia*;

e) conştientizarea este o penetrare în interiorul cuvintelor: *Necuvintele;*

f) conştiința de sine este o integrare în conştiința universală: *Nimic nu este altceva*;

g) penetrarea sinelui este procesul de conştientizare: *Alunecarea gândului.*

4. Poetul şi poezia – temă a universului poetic

a) poetul este o conştiinţă naţională, poezia este o emanaţie a acestei conştiinţe: *Cu colţul inimii*;

b) poetul, poporul şi patria sunt identificate în planul conştiinţei naţionale: *Un pământ numit România, Patria;*

c) poetul este într-o permanentă luptă cu sine: *Lupta cu cele cinci elemente antiterestre*;

d) penetrarea în interiorul conştiinţei este o luptă cu trupul, cu lumea: *Lupta inimii cu sângele, Lupta ochiului cu privirea;*

e) poezia este militantă, dacă surprinde lupta pentru formarea conştiinţei: *Poetul ca şi soldatul*.

5. Ştiinţa – temă a universului poetic

a) poezia transferă în planul conştiinţei cuceririle ştiinţei: *Omul-fantă;*

b) ştiinţa este o creatoare de imagini poetice relative ale lumii: *Laus ptolemaei, Axios, Axios!;*

c) numărul este poetic, fiindcă este ambiguu şi exact: *Matematica poetică;*

d) poezia, ca şi ştiinţa, caută adevărul: *Laus ptolemaei, Epica magna;*

e) ştiinţa este o coordonată a poeziei: *Contemplarea lumii din afara ei;*

f) poezia este adevărul ultim pe care-l caută ştiinţa: *Patru afirmaţii în sprijinul realului* în *Epica Magna*;

g) ştiinţa nu poate rezolva problematica omului: *Certarea lui Euclid*;

h) poezia este viaţa sufletului, omul însuşi: *Învăţăturile cuiva către fiul său*.

Marin Sorescu

1. Viața şi activitatea literară

S-a născut la 18 februarie 1936 în comuna Bulzeşti (Dolj). Face liceul la Predeal şi Facultatea de Filologie la Iaşi (1960). Debutează în 1957 la revista *Viața studențească*, unde devine redactor. Va mai fi redactor la revistele *Luceafărul* şi *Ramuri*. Va primi premiul Uniunii Scriitorilor pentru poezie în 1965 şi pentru teatru în 1968, apoi premiul Academiei R.S. România, în 1970.

Va publica volume de versuri: *Poeme* (1965), *Singur printre poeți* (1964), *Moartea ceasului* (1966), *Tinerețea lui Don Quijotte* (1968), *Tuşiți* (1970), *Suflete bun la toate* (1972), *Astfel* (1973), *Norii* (1975), *Descântoteca* (1976), *Apă vie apă moartă* (1987), *La Lilieci* (1972–1978), *Fântâni în mare* (1982), *Ecuatorul şi polii* (1989), *Poezii alese de cenzură* (1991) care se vor adăuga la volumele *Unghi* (1970), *Poeme* (1967), *Poeme* (1976), *O aripă şi-un picior* (1970) *Unde fugim de acasă?* (1966), *Teoria sferelor de influență* (1969), *Starea de destin* (1976).

Piese de teatru: *Iona*, *Paraclisierul*, *Matca*, *Există nervi*, *Pluta Meduzei*, *Răceala*, *A treia țeapă*, *Vărul Shakespeare*.

Proză: *Viziunea vizuinii*, *Trei dinți din față*, *Insomnii. Microeseuri* (1971).

A primit premiul internațional Herder.

2. *Shakespeare*

Este o meditație pe tema *poetul şi poezia,* folosindu-se, ca pretext, creația lui Shakespeare, ai cărui eroi sunt vii. De fapt, este o *ars poetica* în manieră expresionistă, fiindcă Shakespeare este un erou arhetipal, care repetă actul arhetipal al creării lumii: *Shakespeare a creat lumea în şapte zile*. Poetul devine un demiurg, care imită crearea lumii de către Dumnezeu: *În prima zi a creat cerul, munții şi prăpăstiile sufleteşti. / În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele şi celelalte sentimente*, deci printr-o profundă corelație între om şi univers.

Eroii creați de el: Hamlet, Othello, Iulius Cezar, Antoniu, Cleopatra, Ofelia, reprezintă stări sufleteşti, adică: Îndoiala, Gelozia, Mândria, Iubirea, care au un caracter arhetipal, fiindcă sugerează crearea universului uman. Procesul este continuat: *În ziua a treia a strâns toți oamenii / Şi i-a învățat gusturile: / Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdei / Gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe*. Gustul ironiei nu-l mai menționează, dar îl aplică criticilor: *Creatorul i-a*

mângâiat pe cap cu compătimire / Şi le-a spus că nu le mai rămâne decât să se facă / Critici literari / Şi să-i conteste opera.

Dacă prin eroii arhetipali în împrejurări arhetipale se exprimă estetica expresionistă, la care Marin Sorescu a aderat, prin celelalte elemente arată influența altor programe estetice. Astfel, versurile: *Ziua a patra şi a cincea le-a rezervat râsului, / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe / Şi i-a lăsat pe regi, pe împărați, / şi pe alți nefericiți să se distreze*, dezvoltă conceptul de lume ca joc, din care se generează programul estetic al barocului.

Nonconformismul romantic, dar şi spiritul critic al scriitorului realist sunt sugerate prin versurile: *În ziua a şasea a rezolvat unele probleme administrative / A pus la cale o furtună / Şi l-a învățat pe regele Lear / Cum trebuie să poarte coroana de paie / Mai rămăseseră câteva deşeuri de la facerea lumii / Şi l-a creat pe Richard al III-lea.*

Parodia, ca procedeu, este redimensionată în final, când Shakespeare s-ar putea duce la teatru: *Şi Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă / Ar merita să vadă şi el un spectacol.*

Ironia capătă, în final, nuanțe de umor negru: *Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin.*

3. *Iona*

a) *Iona* este o parabolă, o meditație, o tragicomedie simbolistă, un țipăt din adânc *(de profundis clamavi)*, care este mesajul sau mesajul expresionist sau suprarealist.

Subiectul este un motiv preluat din textul *Bibliei*. Iona refuză să ducă mesajul lui Dumnezeu în cetatea Ninive, adică să fie proroc. El caută să fugă în cetatea Tarsis pe o corabie. Se porneşte o furtună pe mare şi corabia este pe cale să se scufunde. Iona le spune corăbierilor adevărul şi aceştia îl aruncă în mare. Un chit, adică un peşte mare, l-a înghițit şi Iona a stat trei zile şi trei nopți în chit. El s-a rugat lui Dumnezeu şi peştele l-a aruncat pe țărm. Ajuns în cetatea Ninive, el proroceşte că peste patruzeci de zile cetatea va fi distrusă din cauza păcatelor ei. Atunci locuitorii cetății Ninive au intrat toți în post şi în rugăciune, iar Dumnezeu s-a milostivit de ei, fiindcă s-au pocăit şi i-a iertat. Iona s-a întristat că prorocia lui nu s-a împlinit, dar Dumnezeu l-a mustrat pentru nesocotința lui.

Marin Sorescu foloseşte acest motiv biblic pentru a realiza o dramă existențialistă, încercând, ca şi Iona, să trezească o lume aflată la câțiva paşi de finalul prorocit prin *Apocalipsa* Sfântului Ioan. El trebuie să rostească țipătul, care să trezească conştiințele adormite de păcat, şi să salveze lumea. Dramaturgul, poetul este o conştiință, care are de rostit un mesaj esențial, de aceea piesa poate fi interpretată ca o *ars dramatica*.

b) Caracterul expresionist se defineşte, în primul rând, prin faptul că Iona este un erou arhetipal, care acționează în împrejurări arhetipale. El reprezintă voința lui Dumnezeu ca principiu. De aceea, fiindcă nu face voia sa, el devine actant în ipostaza de proroc.

Pescarul sugerează rolul pe care l-au avut apostolii, ucenicii, mucenicii, cuvioşii şi cuvioasele, ierarhii şi toţi sfinţii părinţi, purtători de Dumnezeu, adică pe toţi cei ce pescuiesc pentru Dumnezeu sufletele.

Iona este pescar, aşa cum îl vedem la începutul piesei cu undiţa în mână. Fiindcă fuge de misiunea sa, el devine un peşte, adică un păcătos, de aceea în piesă este înghiţit succesiv de trei peşti. Aceasta este valoarea cuvântului „peşte" din monologul său, când spune: *Noi peştii înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioşi"* Împrejurarea este arhetipală: *Visul nostru de aur este să înghiţim una, bineînţeles pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranţă, în sfârşit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm miraţi că ni s-a terminat apa*. Apa este un simbol al cunoaşterii, fiindcă în estetica expresionistă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere.

Subiectul reprezintă deci drumul de la cunoaştere la conştiinţă. Iona se caută pe sine şi se strigă, îşi strigă numele către mare, către sala plină de spectatori-peşti. Este înghiţit succesiv de trei peşti, fiindcă în drumul spre cunoaşterea de sine sau spre conştiinţa de sine, ca şi Harap Alb, eroul lui Ion Creangă, el trebuie să ducă cele trei războaie: cu trupul, cu lumea şi cu demonii, să facă asceza trupului, a cuvântului şi a minţii.

c) Cunoaşterea de sine este o problemă specifică teatrului de idei, a drumului spre conştiinţă, spre interior, spre a afla Adevărul, adică pe Dumnezeu-Cuvântul. De aceea spune: *Ar trebui pus un grătar la intrarea în orice suflet*. Acest grătar simbolic este asceza trupului, care să împiedice instinctele, poftele, patimile create de trup, să ajungă în suflet. În planul următor, al războiului cu lumea, grătarul înseamnă asceza cuvântului, a raporturilor cu lumea, înseamnă dorinţa de a avea valori materiale. Este *maya*, iluzia valorilor materiale pe care le creează demonul Mara. Sensul este obţinerea virtuţilor, care, ca un grătar, transformă valorile materiale în valori spirituale: înţelepciunea, înţelegerea, buna-credinţă, cunoştinţa, sfatul, tăria, teama de Dumnezeu, adică atributele Duhului Sfânt.

Războiul al treilea este împotriva spiritului satanic, exprimat prin mânie, mândrie, zgârcenie, lăcomie, desfrânare, lene, invidie, care trebuiesc eliminate, substituite sau transformate în curăţenie, cumpătare, smerenie, răbdare, blândeţe, hărnicie, milostenie, credinţă, nădejde şi iubire creştină. Ele se dobândesc treptat prin tăierea voii proprii, şi nu cum spune Iona: *Fac ce vreau. Vorbesc*, deşi este în burta peştelui. Aşa şi omul, care este în burta păcatului, crede că are dreptul liberului arbitru, adică dreptul de a crede sau nu în Dumnezeu, de a lucra sau nu pentru Dumnezeu, de a face voia proprie şi nu voia lui Dumnezeu.

d) *Iona* este, de fapt, o meditaţie pe tema *fortuna labilis*, fiindcă eroul principal, aflat în interiorul peştelui, meditează: *De ce oamenii îşi pierd timpul cu lucruri care nu le folosesc după moarte?* De aceea cântă pe melodia *Veşnica pomenire*, atunci când, în mod simbolic, peştişorii cad în burta peştelui, unde sunt mistuiţi. Ţinând un cuţit în mână, Iona meditează ca Hamlet la *a fi sau a nu fi* în varianta: *Dacă mă sinucid?*

Meditația aflarea Adevărului este sensul dramei de idei. De aceea Iona are, ca şi eroii lui Camil Petrescu, gânduri vrednice de râs, îşi propune să construiască o bancă de lemn în mijlocul mării: *Ar fi un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*.

Meditația se extinde de la raporturile dintre oameni la raporturile dintre peşti. Peştele, care-l înghite pe Iona, era pândit la rândul lui de un peşte mai mare, prilej pentru Iona să constate: *Oamenii, mă rog, îşi poartă aşa ranchiună şi-o viață întreagă*.

Simbolic, se pune problema naşterii spirituale. El vrea să iasă din hoitul hoiturilor, adică din viața socială. În mod simbolic, vede doi pescari cu bârne în spate, fiindcă îşi duc bârna din ochi. Aceştia sunt cei care în loc să se vadă pe sine, îi judecă pe alții. Pentru Sorescu, care-i consideră tâlharii simbolici de lângă crucea Mântuitorului, sunt un pretext pentru ironie, fiindcă sunt puşi la treabă, ca să-şi agonisească o bucată de pâine. Ironia vizează o meditație asupra funcțiilor pierzătoare de suflet. Meditația pe tema mumelor vizează cea de a doua naştere. Ca şi Faust al lui Goethe, Iona coboară până la mume, adică la sensul mitului Pământul-Mumă – Geea – zeița primordială. Se pune problema renaşterilor, vede sute de ochi ale viitorilor peşti, ca semn al conştientizării. Sparge cu un cuțit burta chitului, iese pe malul mării şi constată că are barbă ca pustnicii, ca semn că a ajuns la bătrânețe, dar şi că a ieşit din păcat.

e) Credința ca esență a personalității umane este sensul meditațiilor lui Iona. El constată o serie de obstacole în calea renaşterii, a învierii sale din morți: *Sunt ca un Dumnezeu, care nu poate învia*. Credința duce la învierea din morți. Iona vrea să dobândească această înviere, spre a le da oamenilor lumina credinței în viața cea veşnică: *Acuş-acuş or să înflorească lespezile mormântului ca petalele unui nufăr şi mortul va învia, cum e şi firesc, după atâta aşteptare a omenirii şi se va înălța la cer, dându-ne şi nouă un exemplu luminos.* Lumea aşteaptă un miracol de la scriitor *un exemplu de înviere.* El însă nu poate răzbi până la ei, nu mai are puterea să strige: *oameni buni, învierea se amână!*. Este un mod simbolic de a spune că sfârşitul fiarei roşii, a societății ateist-comuniste, a ucenicilor lui anticrist, a ucigaşilor şi tâlharilor, a morții n-a venit.

Iona uită trecutul, nu şi-l mai poate reaminti, fiindcă sublimarea cunoaşterii duce la conştiința de sine: *Încearcă să-ți reaminteşti măcar ceva;* îşi spune sieşi. Ajunge la paradoxul lui Socrate: *Eu ştiu că nu ştiu, ei nu ştiu că nu ştiu*.

Îşi aminteşte de numele de Iona, ca de un alter ego, ca o sosie, totul se inversează: *Totul e invers*. Sensul simbolic al sinuciderii este sfâşierea carcasei eului biologic spre a dobândi cunoaşterea de sine, obiectiv al expresionismului *Răzbim noi cumva la lumină*. Realitatea cunoscută prin simțuri este înşelătoare. Adevărul, lumina sunt dincolo de ea.

4. *Răceala*

a) *Răceala* este o parodie tragică a luptei pentru apărarea ființei naționale şi pentru afirmarea conştiinței naționale, dar, în acelaşi timp, o meditație pe tema *fortuna labilis*, care se extinde asupra destinului național.

Subiectul este o reinterpretare a faptului istoric, aşa cum o face Friederick Dürenmatt în *Romulus cel Mare*, adică obiectivându-se prin ironie de tragicul ce domină viața, istoria, destinul.

Planul tragicului priveşte tabăra română, care luptă în timpul lui Vlad Țepeş împotriva năvălitorilor turci. Vlad Țepeş nu este prezent, nu apare ca personaj, dar este peste tot, sugerând faptul că el este conştiința națională. De aceea oştenii săi, ca Toma, Papuc, se răcesc, nu mor, în sensul că devin componenți ai conştiinței naționale. Cuvântul *răceala* din titlu este, de fapt, cuvântul-cheie, fiindcă are la bază analogia psihe (spirit) – psihon (rece), pe care o găsim şi la Eminescu *(Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece)*. *Toma se răceşte* pentru a reînvia în momentul când comandamentele sociale o cer.

Lupta se dă între un Mahomed al II-lea concret, violent, brutal, ucigaş, real şi un Vlad Țepeş simbolic, sugerat, prezent peste tot, dar invizibil de fapt. Vlad Țepeş duce un război de guerilă, atacă grupurile răzlețe de turci, le distruge şi se retrage. Se îmbracă turceşte împreună cu alți oşteni, pătrund noaptea în tabăra turcă şi-i determină pe turci să se bată între ei după ce el se retrage. Când eroii părăsesc scena sub pretextul că sunt răciți, înțelegem că ei au devenit entități spirituale. Planul tragic istoric, construit pe conceptul de conştiință națională, priveşte tabăra română, luptând pentru apărarea destinului național.

Planul comic, al farsei, este al taberei turceşti, unde avem conceptul de hazard ca principiu de viață al unui imperiu satanic, construit pe jaf, minciună, crime şi silnicii.

Mahomed al II-lea face pe umanistul, dă legi, scrie versuri, după ce a măcelărit cu bestialitate Bizanțul. El duce, într-o cuşcă, un grup de actori, care joacă mereu aceeaşi piesă: *Serile cădea Bizanțul*, fiindcă familia regală, pe care o măcelărise, nu mai putea s-o învie. La intervenția paşei de Vidin, pe care-l mutilează, fiindcă are îndrăzneala să-i spună adevărul, Mahomed al II-lea îşi schimbă masca şi redevine cinic, violent, ucigaş.

El este diavolul cu chip de om, imagine concretă a islamismului, care-şi ascunde sub violență infirmitatea intelectuală. El se face că *botează* pe unul din actorii care jucau farsa familiei regale din Bizanț, adică îl îneacă, sugrumându-l într-o cristelniță, spre a-şi bate joc, în mod satanic, de botezul creştin ortodox.

Mesajul piesei este patriotic, în sensul că destinul național creştin ortodox nu poate fi înfrânt nici prin vicleniile ucenicilor satanei, nici prin violența ucigaşilor.

b) Teatrul lui Marin Sorescu este profund expresionist, de problematică, şi foloseşte parodia în farsa actorilor care joacă rolul familiei regale, şi paradoxul când, deşi nu se arată, Vlad Țepeş îl loveşte pe Mahomed al II-lea şi obține, printr-un război de guerilă, o victorie împotriva unei armate foarte puternice.

În *Paraclisierul,* avem o piesă simbolistă, fiindcă paraclisierul unei biserici, erou-simbol sugerând omul, caută să afume cu o lumânare pereții şi frescele unei biserici, ca şi cum patina vremii ar face-o mult mai interesantă. Tot astfel, omul, de-a lungul vieții, cu faptele, gândurile şi cuvintele lui păcătoase, afumă pereții bisericii sufletului.

În *Matca,* diluviul, inundațiile mari din 1970–1971 îi sugerează autorului modul în care se face *spălarea, purificarea* prin necazuri a sufletului înnegrit de păcate.

În *A treia țeapă,* se sugerează că, de fapt, conştiința este judecătorul nostru lăuntric şi ea este tratată simbolic prin felul în care Vlad Țepeş pune, în mod simbolic, a treia țeapă pentru el, dacă va greşi. Cei doi pedepsiți, un turc şi un român, se consideră nedreptățiți, deşi unul era spion, iar celălalt dezertor, adică trădători, duşmani ai țării.

Marin Sorescu realizează o dramaturgie şi o poezie de problematică, reprezentând în planul estetic o sinteză de expresionism, simbolism, romantism, realism şi clasicism.

5. *Astfel*

a) Poezia *Astfel*, de Marin Sorescu, este o meditație pe motivul destinului *(fortuna labilis)* nostru național. Mesajul ei este că românii au o adâncă rădăcină, înfiptă în spațiul carpato-dunărean sau, altfel spus, ideea este a profundei unități dintre poet, popor şi patrie. Această idee îl aşază în continuitatea poeziei de specific național, reprezentată de Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu.

Tezele etnogenezei sunt subtil sugerate. Astfel, ideea continuității românilor în Dacia vizează un trecut înaintea venirii romanilor şi anume venirea oştilor lui Darius: *Pierdut cândva de oastea lui Darius*. Privite din depărtare, evenimentele apar într-o altă perspectivă. Invaziile duşmane, ca cea a lui Darius, împăratul perşilor, a lui Alexandru Macedon, a turcilor şi tătarilor, a slavilor, ungurilor, pecenegilor, cumanilor, goților, a tuturor popoarelor migratoare, arată un destin exprimat metaforic în versul: *Devine paşnică recoltă*. Acest destin benefic trebuie înțeles în sensul că permanentele lupte pentru apărarea ființei naționale au ținut trează conştiința națională. Românii au trebuit permanent să-şi afirme această conştiință națională printr-un sacrificiu de mare amplitudine, exprimat simbolic prin *arcul Carpaților*. În acelaşi timp, înălțimea aspirațiilor naționale este sugerată prin expresia *putem visa până la Luceafăr*.

Miracolul supraviețuirii poporului român în aceste condiții istorice, în care alte popoare ar fi dispărut, constituie o idee fundamentală a poeziei, exprimată în fragmentul al treilea al textului: *Astfel atenți / La tot şi la toate, / Am învățat mereu / Să fim veşnici*.

Se exprimă, prin această poezie, calitățile fundamentale ale poporului român dovedite prin încercările grele ale istoriei sale frământate: vitejia, curajul, cinstea, cumpătarea, hărnicia, mila, blândețea, curățenia, bogăția spirituală, spiritul de sacrificiu, noblețea, calități sugerate de versurile: *Cu capul pe bogățiile noastre / De uraniu şi aur*. Bogățiile noastre nu sunt doar cele materiale, ci mai ales cele spirituale.

Poezia este rodul unei meditații adânci asupra destinului poporului român, privind procesul de trecere prin istorie cu seninătate, detaşare, echilibru şi armonie, fără a exprima ura firească împotriva duşmanilor, fără a fi deznădăjduit,

fără dorință de răzbunare. Este, în această decantare a concluziilor, o armonie şi un echilibru interior, care rezultă din tăria spirituală, din conştiința națională, din încrederea în biruința definitivă a destinului nostru național.

b) Stilul lui Marin Sorescu este lapidar, ironic, nuanțat, concentrat, sugestiv, simplu, enunțiativ, echilibrat, alegoric.

Adverbul „astfel”, care devine titlu, are virtuți calificative, dar şi conclusive. El are rolul de a declanşa, încă din titlul poeziei, o trezire a atenției cititorului, ca o concluzie a concluziei, ca un început al unei argumentații, fiind de fapt cuvântul-cheie al poeziei.

Prefigurarea lapidară a spațiului carpato-dunărean se realizează prin imaginea creată de expresia *arcul Carpaților*, a conştiinței naționale, reprezentată de Eminescu; se face prin simbolul *luceafăr*; bogăția noastră spirituală este sugerată prin simbolurile *uraniu* şi *aur*; rodul îmbelşugat al neamului românesc este redat prin *holdele din Bărăgan*; istoria frământată este reprezentată *prin oastea lui Darius*, ceea ce arată varietatea mijloacelor stilistice pe care le utilizează poetul: simbolul, metafora, metonimia, alegoria.

Ironia, ca trăsătură a stilului lui Marin Sorescu, este nuanțată. Astfel, înhumarea duşmanilor năvălitori devine un semn de rodnicie pentru pământul românesc: *Am ştiut că tot ce ne calcă pământul / Devine paşnică recoltă.*

Decantarea şi concentrarea se resimt mai ales în ultimele versuri, când autorul sugerează modul în care s-a cristalizat conceptul de armonie şi echilibru al poporului român, ca mod superior de a înțelege lumea, istoria şi viața: *Astfel atenți / La tot şi la toate, / Am învățat mereu / Să fim veşnici.*

Simplitatea acestor versuri sintetizează concluziile poetului, care devine, astfel, un exponent al conştiinței naționale, iar poezia un mod de afirmare a acesteia.

Alegoria subtilă a textului are un sens adânc de cunoaştere, de dobândire a înțelepciunii. De aceea, în interpretarea textului, versul *Am ştiut* devine un nucleu în jurul căruia se concentrează toate simbolurile fragmentului al doilea. El sintetizează un proces istoric, iar concluzia care se desprinde este că istoria ce ne-am făurit-o şi care ne-a făurit, ne proiectează prin sacrificiile imense făcute dincolo de pragul existenței, în eternitate.

Orientări, tendinţe, coordonate şi realizări în poezia contemporană

1. Coordonatele şi orientările esenţiale ale secolului al XIX-lea sunt continuate şi amplificate în poezia secolului al XX-lea. Astfel, poezia şi literatura de factură encomiastică, de laudă a Domnului Ceresc sau a domnului pământesc, continuă cea mai veche tradiție, care începe cu Sfinții Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul. Această laudă o vom găsi în poezia veche românească, la mitropolitul Dosoftei, dar şi la generația de la 1848, reprezentată de Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*), Alecu Russo (*Cântarea României*), Dimitrie Bolintineanu (*Legende istorice*), Vasile Alecsandri (*Legende*), Mihail Eminescu (*Rugăciune, Răsai asupra mea...*), George Coşbuc. Această orientare va fi prezentă în poezia secolului al XX-lea prin: Octavian Goga (*Rugăciune*), Tudor Arghezi (*Psalmi,*), Vasile Voiculescu (*Călătorie spre locul inimii*), Nechifor Crainic, Vasile Militaru (*Divina Zidire*), Ioanid Romanescu (*Paradisul*), Ion Alexandru, Nicolae Ionel.

Forma cea mai denaturată a acestei poezii de laudă o va reprezenta, după cel de-al Doilea Război Mondial, poezia partinică sau de comandă socială, în care mercenarii idolatriei comuniste se închinau la fiara roşie reprezentată de Stalin, Lenin, Ceauşescu. Cei mai zeloşi, în acest sens, au fost: Dan Deşliu, Alexandru Toma, Mihai Beniuc, Maria Banuş, Victor Tulbure, Veronica Porumbacu, Adrian Păunescu.

Poezia de specific național a fost promovată de revistele de la Iaşi: *Dacia literară, Convorbiri literare, Viața Românească*. La această coordonată s-au raliat în întregime poeții secolului al XIX-lea: Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu, Mihail Eminescu, George Coşbuc. Această orientare esențială a poeziei româneşti a fost reprezentată în secolul al XX-lea de: Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat. În perioada proletcultistă, acest filon a fost strangulat, fiindcă se urmărea deznaționalizarea prin internaționalismul sionisto-comunist. Vom găsi elemente ale specificului național la: Magda Isanos, Nicolae Labiş (*Miorița, Meşterul*), Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Cezar Ivănescu (*Doina*). Această orientare este cel mai bine reprezentată în literatura noastră de la sfârşitul secolului al XX-lea de Fratele Emilian de la Neamț, în *Legea Iubirii*, mai ales în ciclul *Doinele dorului*.

Poezia modernistă este promovată în secolul al XIX-lea de Alexandru Macedonski, de poezia simbolistă reprezentată de Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Iuliu Cezar Săvescu, Emil Isac, în secolul al XX-lea de Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Tristan Tzara, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Această poezie de factură modernistă formează axul central pentru generația postdecembristă, de la sfârşitul secolului al XX-lea, generație care cuprinde un număr foarte mare de poeți pe lângă cei menționați până acum, a căror simplă înşirare arată ce dificultate de ierarhizare poate întâmpina cel ce caută să traseze coordonate, tendințe şi orientări într-o asemenea diversitate. Menționăm dintre aceste condeie pe: Nichita Danilov, Emil Brumaru, Daniel Turcea, Dan Laurențiu, Virgil Manolescu, Casian Maria Spiridon, Lucian Vasiliu, Ovidiu Genaru, Cristian Simionescu, Nicolae Ionel, Mihai Ursachi, Daniel Corbu, Adrian Aluigheorghe, Gelu Dorian, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu, Traian Coşovei, Mariana Marin, Mircea Cărtărescu, Cristian Şişman, Ion Mureşan, Dan Damaschin, George Vulturescu, Ioan Pintea, Ion Miloş, Ioanid Romanescu, Mircea Dinescu, Dan Laurențiu, Horia Bădescu, Ion Beldeanu, Matei Vişniec, Gellu Dorian, Elena Ştefoi, Cornelia Maria Savu, Horia Zilieru.

2. Ştefan Augustin Doinaş – *Mistrețul cu colți de argint*

Balada *Mistrețul cu colți de argint* este expresionistă, fiindcă tema, eroii, conflictul, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere. Ea poate fi interpretată ca o *ars poetica*, fiindcă, în mod simbolic, subiectul îl formează poetul şi poezia şi exprimă programul estetic al autorului.

Prințul din Levant este un erou arhetipal în împrejurări arhetipale; este cunoscătorul aflat pe drumul inițierii spre conştiința de sine. În acest sens, codrul este labirintul lumii, iar cărarea – drumul prin labirint. Prințul este din Levant, deci din Țara Sfântă, şi sensul vânătorii este aflarea adevărului. El ocoleşte vicleniile lumii (vulpile roşii), laşitățile şi laşii (iepurii), cruzimea şi violența (linxul), teama şi fricoşii (căprioara), pentru a depăşi limitele interioare şi exterioare, pentru a penetra formele: *scorburi ascunse*, *iarba foşnind sub copaci, apa jucând sub copaci*, spre a descoperi şi distruge răul care ascunde adevărul, *mistrețul cu colți de argint*.

Războiul simbolic şi arhetipal cu trupul, cu lumea şi cu demonii este sugerat prin ocolirea vulpilor, iepurilor, linxului şi urmărirea răului ca principiu, adică demonul ascuns în simbolul mistrețului.

La nivelul principiilor, Adevărul presupune şi celelalte principii ale lui Platon: Binele, Legea, Frumosul, Armonia (Necontradicția). Acolo unde slujitorul nu vede decât iarba, apa sau luna, adică forma, fiindcă are ochii minții acoperiți de orgoliu *zâmbind cu dispreț*, prințul din Levant, poetul, cunoscătorul, penetrează Adevărul, fiindcă are ochii conştiinței deschişi. El priveşte printre arbori (metonimie a oamenilor pe baza analogiei om–pom), trece prin codru (adică prin societate, lume), atent la culori, adică la sensuri, la valori. El nu le acordă atenție nici viclenilor (vulpilor), nici laşilor (iepurilor), nici fecioarelor (căprioarei), nici cinicilor (linxului) şi foloseşte cele trei săgeți de lemn, de fier şi de foc.

Săgeata de lemn înseamnă înfrângerea patimilor trupului, adică depăşirea sistemului subconştientului: instincte, sentimente, tendințe, reflexe, amintiri, vise.

A doua etapă este a pădurii de ulmi, sugerând categoriile şi oamenii care reprezintă sistemul voinței: credințe, opțiuni, hotărâri, convingeri, aspirații, care sunt tari ca fierul, de aceea trebuiesc lovite cu săgeata de fier, simbol al sublimării. Sublimarea, prin renunțare, a raporturilor cu lumea ostilă drumului sufletului spre Dumnezeu, spre conştiință, spre sfințire, spre desăvârşire, spre cer, spre bine, spre Adevăr este decisivă.

Al treilea război se realizează sub brazi, adică mai sus, pe munte. Bradul este un simbol al mitului, al modelului cosmic. Săgeata de foc duce la sublimarea categoriilor noetice şi apar elementele conştiinței prin simbolul *luna,* dar şi *izvorul.* Aplecat asupra izvorului, simbol al conştiinței de sine, prințul din Levant se cunoaşte pe sine, adică penetrează nivelul conştiinței de sine. În acest moment se produce atacul forțelor răului ostile eliberării sufletului, simbolizate prin mistrețul cu colți de argint, care sugerează demonul.

Moartea prințului din Levant, ca şi cea a lui Siegfried din *Nibelungenlied,* sau a lui Narcis din mitologia greacă, este arhetipală. Dincolo de limita aceasta se trece doar părăsind lumea materială, trupul, moment care simbolic este sugerat de versul: *Pasăre neagră stă-n lună şi plânge.*

Sunetul cornului anunță această chemare romantică a unui mesager din cer, cunoaşterea adevărului, ultim sens al esteticii expresioniste. Cornul prefigurează mesajul, strigătul esențial, expresionist. Este o influență a poeziei germane asupra poeziei lui Ştefan Augustin Doinaş, în timp ce elementele specificului național sunt mai puțin evidente.

3. Ştefan Augustin Doinaş – *Măşti*

Poezia *Măşti* este o meditație asupra condiției omului în general, a poetului şi poeziei în sens estetic, ca o încercare de a le înțelege din unghiul programului estetic al barocului. De aceea eroii mimează viața ca nişte actori şi sunt structurați pe conceptul de lume ca joc. Măştile, cea comică şi cea tragică, sunt simbolul artei dramatice. Poetul este cel ce interpretează un rol de-a iubirea: *Aici am stat cândva, pe la amiază / Cu măştile iubirii pe obraz,* purtând el şi, probabil iubita, măştile, care râd, fiindcă trăiesc bucuria tinereții şi li se pare că lumea este *cerul ce-şi scotea din slavă zeii ca nişte-nchipuiri ale scânteii*, fiindcă iubirea transfigurează realitatea, care este tragică. De aceea zeii par a privi acest spectacol al vieții: *În semicerc, pe trepte, brazi, goruni / Zvâcnind din svelte busturi de nebuni,* ascund în elementele naturii *Privea din verde marmură firavă / Mişcarea noastră plină de otravă.* Zeul, arlechinul, nebunul, actorul, mimul, clovnul, masca sunt eroi specifici ai barocului. Ca în teatrul antic, unde spectacolele aveau loc într-un amfiteatru, *întreaga lume este un teatru unde se joacă jocul vieții şi al morții, de aceea mişcarea noastră, adică viața e plină de otravă*, fiindcă are în ea moartea.

Oamenii sunt doar cei ce împlinesc voința zeilor, voință care ia în mod simbolic forma *vântului* cosmic: *Un vânt umblat cânta necontenit / voința zeilor*

cu glas mărit. El face *ca lumea, pădurea* să fie *plină de săruturi noi*, de *izvoare de alean*, oftaturi şi tristeţi. Oamenii, *popor de sclavi cu umerii-ntre stele*, poartă *măştile grele*, care *nu se deslipeau de pe figuri*, fiindcă ei se identifică cu rolul hărăzit lor prin destin, *aşa cum era piesa*: *Natura niciodată obosită / cernea-n amurguri piesa ca prin sită,* pe care o priveau zeii: *priviţi, din semicerc înalt, de zei.*

Sensul barocului este aspiraţia la suprauman şi de aceea, după acest prim joc, cum îl descrie Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunţile necesare*, urmează altul mai subtil, când măştile se dovedeau subţiri şi sufletul rănit de presimţiri, când este o altă vârstă, o altă înţelegere, nu aceea de a duce războiul cu trupul, ci de a duce războiul cu lumea. De aceea *cădeau desprinse din extaze, / acele măşti de patimă şi raze.*

Finalul este tragic şi vizează exprimarea mesajului prin concepţia de *fortuna labilis: În ceasul clarobscur, primăvăratic, / copacii nalţi scurmau în cer jaratic,* adică metaforic a venit noaptea, *sfârşitul zilei vieţii, când zeii mari cu toga la călcâi / Se depărtau degrabă cei dintâi.* Omul este comparat cu *o meduză*, îşi pierde conştiinţa, *lumină stranie, infuză* şi scoate un alt sunet jalnic, care este plin de vocale noi, sunet ce *va fi repetat de un ecou târziu, tăiat în patru, / ca-ntr-un imens şi gol amfiteatru.* Acest ecou sonor în mijlocul universului este, de fapt, conceptul despre poet şi poezie, exprimat de Victor Hugo şi reluat într-o manieră poetică de Ştefan Augustin Doinaş.

Imaginarul structural, proporţiile uriaşe, bogăţia ornamentelor, ascunderea realităţii, iluzia, retorismul, clarobscurul (lumina stranie, infuză), rafinamentul decorativ, impresia, spectacolul, conceptul de *fortuna labilis*, asociat cu cel de *hybris* de strălucire, care să acopere condiţia precară a omului, să o ascundă, fac parte din recuzita programului estetic al barocului, ca model estetic complementar al clasicismului. De aici prezenţa zeilor, amfiteatrul, toga ce-o poartă zeii, modelul clasic.

4. Ştefan Augustin Doinaş – *Interiorul unui poem*

Interiorul unui poem (1990) cuprinde tăcerea în genunchi, smulgerea aerului din gură, revolta, strigătul expresionist, mesajul poetului împotriva unei lumi care l-a înăbuşit prin cenzori: *Cenzori! scoateţi-vă pumnul din gura mea* şi dispreţul, mânia: *ca să vă pot scuipa*. Este ieşirea din starea de amorţire: *ca să aflaţi ce pun la cale culorile* / *libere din întunericul unui ou înroşit* lepădarea de lumea devenită o puşcărie roşie: *ca să închidă gura voastră să lepede* / *hoiturile de idei la care se lăcomea*. Este strigătul unei generaţii care-şi regăseşte drumul vertical, Poetul este prins în *plasa de sârmă ghimpată a Logosului*. De aceea a avut *căluşul în gură*, a trăit neputinţa de a comunica fiindcă a avut *buzele cusute*. De aceea mărturiseşte în *Inspiraţie*: *mi-e tumefiată gura* / *de cuvinte* / *ziua-n amiaza mare* / *când limba mi-e fierbinte* / *şi buzele amare* / *rostirea mea* / *româna mea de pustă* / *ia* / *dintr-o dată* / *foc* / *obscură* / *liturgică roire de lăcuste* / *inpronunţabilul* / *îmi smulge* / *aerul* / *din gură* / *şi mă sufoc*. Această speranţă a regăsirii drumului pierdut apare în *Viaţa postumă a marelui maestru*: *marele maestru-ntr-ale lui* / *a*

fost în viață pur – ca un hoplit / care-având drept armă aleluia / stă de strajă unui timp cumplit / ce putea în urmă-i să rămâie / pentru aprinzătorii de tămâie?.

Interiorul unui poem este mesajul cărților publicate anterior: *Cartea mareelor* (1964), *Omul cu compasul* (1966), *Seminția lui Laocoon* (1967), *Ipostaze* (1968), *Alter ego* (1970), *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte* (1972), *Versuri* (1972), *Versuri* (1973), *Cai în ploaie* (1974), *Papirus* (1974), *Anotimpul discret* (1975), *Alfabet poetic* (1978), *Locuiesc într-o inimă* (1978), *Hesperia* (1979), *Poeme* (1983), *Vânătoare de şoim* (1985), *Foamea de unu* (1987). Acest mesaj în final nu este simbolic, subînțeles, ci violent: *Doamne – de-am cunoaşte-un loc şi-o clipă / cât de mici dar pline de mândrie! / gura mea împroaşcă fiere, țipă / de oroare moaştele-n sicrie*, părăsind echilibrul clasic din *Mistrețul cu colții de argint*.

5. Nicolae Labiş – *Meşterul*

a) Poezia *Meşterul* are ca temă motivul jertfei pentru creație, cuprins în *Legenda Mănăstirii Argeşului. Ideea* este că artistul plămădeşte conştiința națională, o exprimă prin creația sa şi plăteşte cu sacrificiul propriei sale vieți această slujbă făcută pentru Dumnezeu şi pentru mântuirea neamului său. Poetul reia elementele narative ale baladei, dându-le sensuri noi prin imagini simbolice, spre a exprima, de fapt, concepția sa despre poet şi poezie.

Transformarea Meşterului Manole în fântână *(Meşter valah, azi nume de fântână)* ne apare ca o împlinire a cuvântului Domnului Iisus Hristos din Sfânta Evanghelie: *Şi voi face din pântecul lui un izvor de apă vie*. Există în baladă o profundă înțelegere a destinului uman, a vieții, a sensului ei major, fiindcă omul trebuie să zidească în sine o biserică a sufletului, din care ca dintr-o crisalidă un fluture, sau ca dintr-un ou să zboare pasărea măiastră a sufletului, un înger de lumină, care să zboare spre cer: *Păreai atât de neînvins sub nor, / Încât cu slabe aripi de şindrilă / Ai fi putut spre alte zări să zbori*. Dar el, artistul, poetul, se sacrifică pe sine spre a exprima conştiința națională şi creştină a neamului său: *Dar dragostea pământului şi-a țării / Te-a prăvălit pe câmpul fumuriu, / Ca să țâşneşti în veci de veci, fântână, / De jertfă şi de cântec pururi viu.* De aceea această curgere în timp a izvorului conştiinței naționale s-a făcut neîntrerupt prin Biserica Ortodoxă: *Fântâna curge-n brazde şi-n ulcioare, / Fără odihnă, / fără uitare, / fără somn*. Acest mesaj profund național al poeziei se împleteşte cu cel artistic în sensul că arta în general şi poezia în special trebuie să aibă un profund specific național atât în formă, cât şi în conținut: *Visai să vezi sub bolțile rotunde / Şi-n fumul pâlpâit de lumânări, / Pe lemnul zugrăvit cu lut şi soare / Chipul pălmaşilor acestei țări.*

Metaforic, mănăstirea, ca şi poezia, este o floare a spiritului național: *Un om bărbos ținea o floare albă / În aspre palme, mângâind-o blând... / Căzut în iarbă şi secat de vlagă, / O doină tristă îngâna în gând*. Acest specific național este condensat în cuvintele „doină” şi „dor:” *Şi-un dor tulburător te-ncinse / Lui să-i închini nemaivăzut altar, / Să stea pe plaiul aspru, precum floarea / În palme bătucite de plugar.*

b) Interpretarea poeziei ca o *ars poetica* ar justifica aşezarea ei la începutul volumului *Primele iubiri* şi ar pune în fața cititorului următoarele idei:

• Poetul este un reprezentant al conştiinței naționale, iar poezia o emanație, o exprimare a ei: *Un om bărbos ținea o floare albă.*

• Poetul este un creator, un izvor de valori spirituale, iar poezia este o trăire a acestor valori ale spiritului, o dăruire a lor: *Meşter valah, azi nume de fântână, Fântâna curge-n brazde şi-n ulcioare, / Fără odihnă, / fără uitare, / fără somn.*

• Poetul este un mit, poezia este o legendă care curge necontenit.

• Poetul este un patriot, iar poezia – un mesaj al dragostei față de țară:

Dar dragostea pământului şi-a țării / Te-a prăvălit pe câmpul fumuriu, / Ca să țâşneşti în veci de veci, fântână, / De jertfă şi de cântec pururi viu.

• Poetul este cel ce se sacrifică pe sine, iar poezia este rezultatul sacrificiului său: *Tot ce-ai putut, plătind din tine, da.*

• Poetul este o conştiință estetică, poezia este unicitatea actului de creație: *Rugul unic suit pe jertfa ta.*

• Poetul este un înger sau un Icar, poezia este zborul spre cer:

Încât cu slabe aripi de şindrilă / Ai fi putut spre alte zări să zbori.

• Poetul este un generos care-şi dăruieşte, asemeni lui Danco, inima sa, iar poezia este lumina, farul din întuneric care luminează drumul omenirii: *Tu ți-ai strivit sub talpa mănăstirii/ Inima ta, / tot ce-ai avut al tău.*

• Poetul este un rapsod, un cântăreț al neamului, iar poezia este doina sufletului românesc: *O doină tristă îngâna în gând. / Priveai. Şi-un dor tulburător te-ncinse.*

Nicolae Labiş menține, în perioada de prigonire a spiritului național, filonul poeziei de specific național.

6. Nicolae Labiş – *Moartea căprioarei*

a) *Moartea căprioarei* este o replică la povestirea lui Mihail Sadoveanu *În pădurea Petrişorului*, fiindcă la Nicolae Labiş căprioara devine un simbol cu o încărcătură semantică deosebită. Dacă la Mihail Sadoveanu căprioara rămânea o delicată ființă a naturii, la Nicolae Labiş ea devine universul copilăriei, lumea ca mit *(Mi se părea că trăiesc un mit / Cu fata prefăcută-n căprioară)*. De aici valorile pe care poetul le atribuie acestui simbol, fiindcă ea devine: frumoasa lumii *(Frumoasă jertfă a pădurii mele!)*, gingăşia *(Privind în jur c-un fel de teamă)*, delicatețea *(Şi nările-i subțiri înfiorară apa)*, inocența *(Sticlea în ochii-i umezi ceva nelămurit)*, sufletul *(O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri)*; este viața *(Şi viața căprioarei spre zările târzii / Zburase lin, cu țipăt, ca păsările toamna)*, existența *(Mi-a şuierat cu bucurie: – Avem carne!).*

Evenimentul autobiografic se interferează cu motivul sadovenian. Poetul, în ipostaza de copil, îşi însoțeşte tatăl la o vânătoare ilegală, determinată de condițiile foarte grele ale luptei pentru existență. Seceta din 1946 determinase pe mulți să caute resurse de hrană. De aceea poetul precizează că: *Dar legea ni-i deşartă şi străină / Când viața-n noi cu greu se mai anină, / Iar datina şi mila sunt deşarte, / Când soru-mea-i flămândă, bolnavă şi pe moarte*, ceea ce arată starea familiei şi motivația actului vânătorii. De aceea lumea îi apare copilului

ostilă: *Păşesc ca pe-o altă / Planetă, imensă, străină şi grea*, fiindcă este dominată de spectrul morții: *Seceta a ucis orice boare de vânt*. Soarele, generator al vieții, are aceeaşi soartă: *Soarele s-a topit şi a curs pe pământ*. Din cauză că sunt uscate, pădurile iau foc uşor: *Peste păduri tot mai des focuri, focuri, / Dansează sălbatice, satanice jocuri*. Această atmosferă sumbră este sugerată prin versuri ca: *Ce-ngrozitoare înserare pluteşte-n univers! / Pe zare curge sânge şi pieptul mi-i roşu, de parcă / Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am şters.*

Se prefigurează astfel destinul tragic al căprioarei, care devine: *Frumoasă jertfă a pădurii mele*. Pădurea, ca într-un ecou mioritic, devine un altar: *Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții*, impresionând în adânc ca o prevestire de destin conştiința copilului, care trăieşte drama desprinderii de lumea mitului, de universul copilăriei, aşa cum o vom găsi la Ion Barbu în *După melci*. Căprioara devine un mit, o eroină din basmele copilăriei: *Mi se părea că trăiesc un mit / Cu fata prefăcută-n căprioară*.

Momentul morții este dramatizat şi amplificat ca un moment de importanță cosmică, fiindcă angajează universul interior al poetului: *Dar văile vuiră. Căzută în genunchi / Îşi ridicase capul, îl clătină spre stele, / Îl prăvăli apoi, stârnind pe apă / Fugare roiuri negre de mărgele.*

Poezia este o elegie, în care elementele romantice se interferează cu cele realiste, fiindcă tema, eroii, subiectul sunt structurate pe afect, pe conceptul de lume ca univers al mitului, dar şi pe conceptul de lume ca univers social-uman *(fata prefăcută-n căprioară, – Avem carne!, Mănânc şi plâng)*. Sentimentul de vinovăție este trăit intens de copil: *Tu iartă-mă, fecioară, tu căprioara mea*, fiindcă în loc să o apere, el a participat la uciderea ei, de aceea tristețea lui devine durere *(Umbroşii ochi trist străjuiți de coarne, Mănânc şi plâng).*

b) *Moartea căprioarei* este o *ars poetica,* un testament spiritual al poetului, care va avea un destin tragic, prefigurat parcă prin această poezie. Dimensiunea realistă este exprimată prin imaginea tatălui vânător, prin contextul social-istoric, creat de seceta din vara anului 1946. Tema este realistă, sugerând corelații cu Mihail Sadoveanu sau Alexandru Odobescu, dar la Nicolae Labiş ea îmbracă masca tragicului: *Vânătoarea foametei în munții Carpați*. Strident este sentimentul bucuriei tatălui din: – *Avem carne!*, într-un contrast afectiv cu sentimentul de tristețe, dar şi de durere al copilului. Aceste sentimente trăite de copil fac ca tema, ideea, subiectul, eroii să aibă şi o dimensiune romantică.

Evaziunea în natură: *Mă iau după tata la deal printre târşuri* se asociază cu mitul comuniunii dintre om şi natură într-o variantă ostilă: *Şi brazii mă zgârie, răi şi uscați*. Acest raport se va transfera în toate imaginile poetice, sugerând trăirea în comun a dramei: *Pe zare curge sânge şi pieptul mi-i roşu, de parcă / Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am şters*. Ele transfigurează universul pădurii, atribuindu-i trăirile copilului poet. De aceea stilul poetului, caracterizat prin originalitatea metaforelor, metonimiilor, simbolurilor, are o structură mitică ca în poezia populară, ceea ce constituie o trăsătură a specificului național în poezia lui Nicolae Labiş.

Metonimiile sunt preponderente ca în poezia modernă: *Seceta a ucis orice boare de vânt. / Soarele s-a topit şi a curs pe pământ*, *focuri, focuri, / Dansează sălbatice, satanice jocuri, Setea mă năruie, Tâmpla apasă pe umăr, Cu foşnet veştejit răsuflă valea, Şi nările-i subţiri înfiorară apa, Vai, fără vânt aleargă frunzarele duium!*. Metaforele au multă originalitate: *Pe-o nară puşca tatii scoate fum, roiuri negre de mărgele, Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineţii, cercuri lunecoase de aramă, Frumoasă jertfă a pădurii mele!,* sugerând mitul Pasărea Măiastră: *Zburase lin, cu ţipăt, ca păsările toamna, Cernea pe blana-i caldă flori stinse de cireş,* dar şi ecouri eminesciene. Simbolurile au capacitatea de a reda mitul Stelelor-Logostele: *Şi stelele uimite clipiră printre ele*, sau Pasărea Măiastră: *O pasăre albastră zvâcnise dintre ramuri*, dar şi încărcătura afectivă a textului: *Planetă, imensă, străină şi grea, Un clopoţel cu clinchet argintiu...* .

Stilul lui Nicolae Labiş este concis, nuanţat, funcţional, afectiv, cu multe sintagme-modul, cu multe imagini originale, dovedind calităţile unui poet real, care abia începuse să-şi deschidă petalele universului poetic. Afirmaţia lui G. Călinescu că este un poet deplin exprimat este absurdă.

7. Nicolae Labiş – *Mioriţa*

Mioriţa este o parafrază a baladei populare *Mioriţa,* având ca temă motivul comuniunii dintre om şi natură. *Ideea* este că destinul naţional tragic al poporului român dă sens şi valoare creaţiei literare: *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai, / Stau câteodată împietrit şi mut / Să-nţeleg o clipă ne-nţelesul grai / Plin de jalea unui veac trecut...* .

Poetul este un căutător al specificului naţional. El caută să preia metafore, idei poetice din textul baladei populare; preia versuri, imagini, simboluri, procedând ca un imitator, dar în acelaşi timp îşi exprimă propriile trăiri, sentimente de tristeţe, de durere, transformând poezia dintr-o elegie a destinului tragic al păstorului moldovean într-o elegie a poetului însuşi, care presimţea *Pasărea cu clonţ de rubin*: *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai / zbuciumat se plânge fluierul de fag / Inima mi-o strânge şi-mi pătrunde-n sânge / Acest cântec dureros şi drag*.

Poezia este o iniţiere în tainele destinului, poetul este păstorul simbolic: *Stele făclii, păsărele mii / Jalea îşi descântă-n fluierul de os... / Tainic îşi frământă cadenţarea sfântă / Acest cântec trist şi luminos.*

Motivul măicuţei bătrâne, care va fi reluat în *Scrisoare mamei,* este edificator pentru sfârşitul timpuriu tragic al poetului: *Măicuţă bătrână cu brâul de lână / Ce mai caţi bătutul de noroc? / Brâul tău din copcii s-a desprins – târziu, / Paşii ţi-i înseamnă pe cărări de lună / Pentru ce şi astăzi lăcrimezi şi vii / Când la stână fluierele sună?*. La fel ca şi păstorul din *Mioriţa*, Nicolae Labiş este: *El, cu ochi ca mura, tras ca prin inel, / El cu plete negre-n vânturi scuturate, / N-are să mai poată mândrul ciobănel / Înaintea ta să se arate...* . Diferenţa este că s-a schimbat contextul social-istoric. De aceea, dacă pentru măicuţa bătrână din baladă îi era dat să-l caute mereu: *Paşilor să-l cate, pentru veci li-i dat. / În pădurea lungă de baladă.* Pentru măicuţa bătrână a lui Nicolae Labiş vestea

uciderii fiului ei a fost la fel de dură şi prefigurată parcă de versurile: *De ce fugi pe câmpuri, după ce chemări? / Despletit ți-i părul – albă vâlvătaie / Vezi, de vânturi dusă, s-a topit sub zări / Miorița lae, bucălae...* .

8. Emil Botta – *Fachir*

Poezia *Fachir* este o meditație pe tema *panta rhei,* sintetizată în simbolul cucului. Cucul este pasărea care anunță venirea anotimpului cald, are un comportament ciudat, fiindcă-şi aşază ouăle în cuiburi străine. Viața poetului se consumă ca actor şi trăieşte pe conceptul de *mimesis*: *Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii / încerc să-l încânt.* Timpul trece prin viața lui fără a lăsa *vreun rod pe Fluieră-vânt*. Poetul caută să scape de el, să facă din Timp un fachir: *Frig îi arunc / din ulcioare de cucută / îi dau să bea / pe pat de cuie îl culc / fac din cuc un fachir*. De fapt, subînțelegem că poetul îşi supune eul biologic unui proces de asceză, aşa cum fac yoghinii: *lopeți de pământ / arunc peste el*. Aşa cum yoghinii se îngroapă în pământ, tot aşa eul poetului stă îngropat în timp, fără a influența evoluția sa şi a celor din jur *stele fumegânde*. Stelele sugerează destinele pe care le-ar fi putut schimba, îndreptându-le spre mântuire. El însă nu poate pătrunde pe conceptul de *catharsis,* spre a se remodela pe sine şi pe alții cu aspirații spre purificare, spre sfințire, spre desăvârşire, ci rămâne ca un cuc inutil, un ratat. Textul nu este reprezentativ pentru poezia lui Emil Botta.

9. Geo Dumitrescu – *Libertatea de a trage cu puşca*

Tema poeziei este destinul uman, fiind deci o meditație pe tema *fortuna labilis*, într-un decor romantic, reprezentat de un cimitir: *În groapa neagră poate chiar într-un cimitir.*

Este o poezie de notație, de amintiri din război, unde *pentru prietenii mei înarmați* discută problema dreptului de a ucide, ca o încălcare a poruncii: *să nu ucizi* şi, în acelaşi timp, discută dacă omul are dreptul de a organiza războaie: *Toți erau murdari, slabi şi patetici ca în Shakespeare / îşi numărau gloanțele şi zilele şi nădăjduiau un atac peste noapte.*

Este autentica gândire a omului aflat în fața morții, ca şi Camil Petrescu în *Versuri pentru ziua de atac.* Se sugerează conceptul de poet militant pentru drepturile omului. El se visează un erou care a ucis trei sute şaizeci de duşmani, adică un ciclu de viață. Cercul are trei sute şaizeci de grade. Cuvintele lui sunt ascultate de toți camarazii de arme, rezemați comod de *pietrele de la morminte.* La discuție par a participa şi cei din morminte, fiindcă problema îi implică şi pe cei decedați. Poetul foloseşte o serie de clişee verbale cotidiene, cărora le dă valori noi. Meditația porneşte de la faptul că el găseşte într-un sertar de manuscrise un pistol de război, element care sugerează că sensul luptei s-a mutat din tranşee în câmpul ideilor.

Este o meditație pe tema *poetul* şi *poezia,* sugerând că poetul devine un luptător social şi național, iar poezia trebuie să fie o armă ideologică, sugerată de imaginea lunii pe pistol: *Dar pe pistolul meu cu douăzeci şi patru de gloanțe! Luna mi se pare aceeaşi*. Pistolul devine un simbol-metonimie, care substituie eul poetului adaptat la o epocă crudă. El devine *viteaz şi crud* şi îşi exprimă *prin*

răcnete de mânie şi de triumf adeziunea la libertatea *de a trage cu puşca,* la dreptul de a ucide sufletele cu ajutorul cuvintelor, devenite gloanțe.

10. Ion Caraion

Viața şi activitatea literară

Ion Caraion (Stelian Diaconescu) s-a născut în Ruşavăț, județul Buzău, la 10 mai 1923. Face studii la Liceul *B.P. Hasdeu* şi Facultatea de Litere a Universității din Bucureşti. Primul volum *Panopticum* (1943) este retras din comerț, autorul devine „vânat spre a fi ucis” datorită atitudinii antifasciste. În 1944 participă la apariția ziarului *Scânteia* şi va fi secretar de redacție la *Scânteia tineretului*, dar îşi dă demisia. Va fi închis la Jilava şi Malmaison, la Canal şi minele de plumb de la Cavnic. În 1958 este din nou arestat, condamnat la moarte şi comutată pedeapsa în închisoare pe viață. Este eliberat în 1964 şi îşi reia activitatea literară cu volumul de versuri *Eseu* (1966). Din 1981 ajunge în Elveția cu familia, unde se va stabili. Va muri la 21 iulie 1986.

Activitatea sa literară este foarte bogată şi este alcătuită din versuri, eseuri, antologii şi cărți pentru copii.

a) Versuri: *Panopticum* (Bucureşti, 1943); *Omul profilat pe cer* (Bucureşti, 1945); *Cântece negre* (Bucureşti, 1946), *Eseu* (Bucureşti, 1966); *Dimineața nimănui* (Bucureşti, 1967); *Necunoscutul ferestrelor* (Bucureşti, 1969); *Cârtița şi aproapele* (Bucureşti, 1970); *Deasupra deasuprelor* (Bucureşti, 1970); *Selena şi Pan* (Bucureşti, 1971); *Cimitirul din stele* (Bucureşti, 1971); *Munții de os* (Bucureşti, 1972); *Frunzele în Galaad* (Cluj, 1973); *Poeme* (Bucureşti, 1974); *Lacrimi perpendiculare* (Bucureşti, 1978); *Interogarea magilor* (Bucureşti, 1978); *Cântecul singurei* (Bucureşti, 1979); *Dragostea e pseudonimul morții* (Bucureşti, 1980); *La terre a mangé ses fontaines* (1985); *Lam-stramgramite* (1985); *Apa de apoi* (Bucureşti, 1991); *Greşeala de a fi* (Bucureşti, 1993).

b) Eseuri: *Dublul cu crini* (Bucureşti, 1972); *Enigmatica noblețe* (Bucureşti, 1974); *Pălărierul silabelor*; *Bacovia, sfârşitul continuu* (Bucureşti, 1977); *Jurnal* (Bucureşti, 1980); *Insectele tovarăşului Hitler* (München, 1982).

c) Cărți pentru copii: *Marta – fata cu poveşti în palmă* (Bucureşti, 1974); *O ureche de dulceață ş-o ureche de pelin* (Bucureşti, 1976); *Lucrurile de dimineață* (Bucureşti, 1978).

d) Antologii: *Masa Tăcerii, simpozion de metafore la Brâncuşi* (Bucureşti, 1970); *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi; Antologia poeziei canadiene de limbă engleză; Antologia poeziei americane; Cinci poeți romanzi.*

Fântână

Poezia este o *ars poetica* şi face o aluzie la poetul latin Horațiu, care în *Fântâna Blanduziei* şi în *Arta poetică* exprima modelul, conceptele poeziei clasice. Poetul construieşte textul ca o țâşnire de cuvinte, ca un izvor, ca o fântână, spre a defini liric poezia de pe pozițiile esteticii suprarealiste. Cuvântul, poezia, gândul, ideea generează un univers care se naşte, ca şi universul realității senzoriale, din cuvânt: *La început a fost Cuvântul*: *Din grădina cu fructe şi păsări aleg adjectivele / din adjective scot fluturi / din fluturi – culori / din culori, pasiuni care se cocoață pe căluşei de lemn / din căluşei de lemn ies*

retorii şi dansatoarele / din dansatoare coboară substantive în saci, în cârji, în propoziţiuni. Se foloseşte *frottage*-ul, procedeu din estetica suprarealistă.

Este un şuvoi de translaţii de sensuri, de transfigurări, de nuanţe, de sugestii. Grădina este o sugerare a universului real, pe care fructele şi păsările îl esenţializează, prin metonimie devenind adjective, adică elementul transferului de sens spre a deveni fluturi–idei poetice, care, transfigurate (din fluturi–culori) şi impregnate de pasiuni, sunt atribuite unor personaje, retorii şi dansatoarele. Acestor personaje li se atribuie gânduri, idei care alcătuiesc texte (saci, cârje, propoziţii).

Vârtejul, caruselul se continuă după metoda suprarealistă. Simbolul *pepene* sugerează universul, fiindcă în filosofiile orientale toate fiinţele care se vor naşte stau ca sâmburii într-un pepene. Pepenele este un model al universului, care se exprimă prin verbe, adverbe, proverbe. Ciclul se repetă, fiindcă eroii, prin sublimare şi esenţializare, redevin adjective, categorii (morţii scot adjective), iar din categorii se realizează universul creat *fructe, păsări*, dar nu naturale, ca la începutul procesului, fiindcă arta operează cu simboluri create de om (de aluminiu), şi nu cu realităţi vii ca viaţa. De aceea, fiindcă nu este demiurg ca să creeze o lume vie, poetul este mâhnit *(ăsta mă mâhneşte, Horaţiu)*. Este urmărit procesul de sublimări şi creaţii ca un flux, ca un vârtej, care, odată pornit, ţâşneşte şi, după o serie de metamorfoze interioare, dă poezia.

11. Grigore Vieru – *Harpa*

Este o *ars poetica,* dar în acelaşi timp o parabolă. Simbolul harpei sugerează poezia, care poate cuprinde în sine binele şi răul. Poetul, având o concepţie angelică, crede că poate îmblânzi şerpii, adică duhurile rele, conceptele malefice de tipul *carpe diem, homo faber, homo sapiens, homo ludens*. De aceea le aşază în poezia sa alături de *„coarda poamei”*, metonimie–simbol care sugerează viaţă, rodul. Neamul este sugerat prin *sfântul fir de păr al mamei.*

Poetul crede că ele pot să realizeze cântecul, armonia, creaţia, poezia, ca o expresie a armoniei şi echilibrului, ca sens al vieţii şi spiritualităţii. Se sugerează conceptul de lume – grădină, de mediu sau climat social-istoric favorabil, când forţele răului se prefac că pot trăi în armonie cu lumea, că nu lovesc creaţia.

Schimbarea climatului social-istoric: *trecând prin codru, singuratec* face ca forţele răului să-şi arate puterea de distrugere şi ura împotriva creaţiei: *ei prinse-a şuiera sălbatec, / săreau să-mi muşte mâna, faţa, / să-i sugă cântecului viaţa*. Ca în basmele populare, unde eroul găseşte iarba fiarelor, elementul sau obiectul magic cu care înfrânge forţele răului, aici acest rol îl are firul de păr al mamei, simbol al neamului, al destinului: *Sunai al mamei păr sub cetini*. Decorul se schimbă ca în *Mistreţul cu colţi de argint,* poezie a lui Ştefan Augustin Doinaş; eroul are prieteni: *veniră-n fugă-atunci prieteni*, adică mesagerii forţelor binelui, îngerii care-l ajută să iasă din impas.

Finalul este o revelaţie, ne dăm seama de caracterul de parabolă al poeziei, fiindcă în mod simbolico-metaforic se comunică ieşirea din vis: *Când mă trezisem ca din vise*, se sugerează conceptul de lume ca vis, care

caracterizează romantismul, şi constată că a ajuns pe teritoriul realismului: *văzui c-o strună-ncărunţise*.

Se realizează sinteza estetică dintre elementele romantice, simboliste şi realiste, se discută rolul poetului şi poeziei în viaţa socială, se identifică mutaţiile petrecute în gândirea poetului, în universul său de la conceptul de lume – grădină din adolescenţă la conceptul de lume ca univers social (ca un codru), la conceptul de conştiinţă naţională *cetini* – brazi, bradul fiind un simbol al neamului.

12. Ana Blandiana – *Avram Iancu*

Poezia *Avram Iancu* este o *ars poetica,* adică o poezie programatică, care exprimă conceptele de poet şi poezie sau, altfel spus, este o meditaţie pe tema poetul şi poezia.

Poeta susţine ideea că sensul de a fi al poetului şi al poeziei este să trezească conştiinţa naţională.

Mesajul îl formează conştiinţa naţională. Avram Iancu, personaj–simbol al conştiinţei naţionale, este evocat prin imaginea unui cântăreţ: *Dormind înaintează cântând din fluier stins*. Poezia face parte din volumul *Somnul din somn,* care sugerează somnul adânc al conştiinţei naţionale şi rolul poetului, al poeziei de a trezi conştiinţa naţională. Avram Iancu a fost unul din ultimii luptători ardeleni pentru libertate naţională şi socială. De aceea el este *învinsul crai al adormirii noastre*. Dezastrul şi distrugerea făcute de sălbatica, bestiala, satanica represiune maghiară sunt sugerate de versurile: *În urma lui cresc codrii mari de plâns / Şi hohotesc nemuritor dezastre.*

Oprimaţi violent de grofii unguri, românii din Transilvania sunt siliţi să-şi ascundă sentimentele patriotice, conştiinţa naţională, tot aşa cum românii din timpul dictaturii ceauşiste erau siliţi să-şi ascundă adevăratele sentimente şi idei patriotice: *Dar dorm în albii râuri şi frunzele-n păduri, / O ţară-ntreagă transhumată-n vis*. Imaginea ţării este *pământul nostru pustiit de somn*, fiindcă sub *al zilei roşu tremur*, adică sub comunism, *Se seamănă cu oase vechi de domn*, adică de mucenici.

Trezirea conştiinţei naţionale: *Ar fi destul îndemnul din fluier să-şi suspine / Şi-ar încolţi pământul scârbit războinici grei*, ar însemna sfârşitul acestui coşmar social. Acest rol ar trebui să şi-l asume poetul şi poezia: *Dar struguri dulci se-mbată şi aţipesc în vie*, fiindcă atunci când sunt corupţi de viciul puterii, de beţia propriei deveniri exterioare, poeţii şi poezia nu aduc un mesaj al cerului: *norii adorm pe ceruri şi undele pe lac*, iar generaţiile trec fără să se mai ridice pentru afirmarea conştiinţei naţionale: *Dar grânele se culcă şi se sfârşesc în glie*. De aceea şi Avram Iancu, simbol al conştiinţei naţionale, trece *cu ochii deschişi şi suri*, ca un vis: *Dormind înaintează cântând din fluier stins*. Este o sugerare poetică a stării de conştiinţă din anul 1977, când apare volumul de poezii *Somnul din somn*, adică adormirea conştiinţei naţionale şi sociale.

13. Ioan Alexandru – *Clopotele*

Poezia *Clopotele* este o meditaţie pe tema Marea Trecere, iar ideea este de fapt sugerată prin conceptul de *fortuna labilis*.

Tema este o dezvoltare a valorilor şi nuanţelor iradiate de simbolul central, clopotele, care sugerează eurile aflate în Marea Trecere: *„clopotele aflate la gâtul turmelor”*, când prin destinul lor transformă pământul într-o lacrimă.

Reluând motivul Marea Trecere de la Lucian Blaga, poetul dă alte valori simbolului *„clopote”* decât în *Tămâie şi fulgi* şi *Noi, cântăreţii leproşi (Prieteni care staţi lângă mine / Încălziţi-vă lutul cu vin).* Simbolul *clopote* devine la Ion Alexandru: *pe frig, strânşi laolaltă ne încălzim / plângând întruna*, deci nu cu împărtăşirea vinului vieţii veşnice, ci cu lacrima durerii se împărtăşesc oamenii–clopote.

Cele patru momente importante ale vieţii, cele patru etape ale vieţii, tinereţea – primăvara, maturitatea – vara, bătrâneţea – toamna, sfârşitul vieţii – iarna, dau clopotelor-euri alte valori. Sământa *clopotelor* este semănată primăvara de păsări şi flori *cântând în limba lor*. Vara ascundem clopotele *într-un turn,* fiindcă ne simţim puternici şi semeţi *le ridicăm în ceruri* şi, fiindcă suntem trufaşi, *batem cu bătaia lor / în spatele lui Dumnezeu de fericire.*

Toamna, adică la bătrâneţe, tragem clopotele *din nouri pe pământ,* adică devenim mai realişti, fiindcă *duhnind a foc şi moarte,* ele înseamnă *amintiri la-ntoarcere-napoi*. Vrem ca firul vieţii să se reia şi de aceea *le cuibărim cenuşa în haosul din noi*.

Momentul de sfârşit al vieţii este când: *gerul iernii negre coboară în părinţi* şi, plecat, sufletul mai contemplă o dată pământul, care, de departe văzut *e-un clopot zugrumat*, lăsând în urmă durerea *lacrimă enormă*.

Poezia este, în acelaşi timp, o elegie, fiindcă tema, eroii, subiectul au o dimensiune afectivă, degajând un sentiment adânc de tristeţe. Simbolul clopotelor se redimensionează mereu şi reia, ca un laitmotiv, problema destinului uman.

14. Leonid Dimov – *Poemul odăilor*

Leonid Dimov este cunoscut prin volumele: *Versuri* (1966); *Pe malul Siretului* (1968); *Pe malul Styxului* (1968); *7 Poeme* (1968); *Carte de vise* (1969); *Eleusis* (1970); *Semne cereşti* (1970); *Deschideri* (1970); *Amintiri* (1973); *Litanii pentru Horia* (1975); *Dialectica vârstelor* (1977).

Poemul odăilor este construit pe mitul Marea Trecere*,* pe motivul labirintului, ca la Mircea Eliade, în nuvela *La ţigănci,* şi face parte din ciclul *7 Poeme.* Structura imaginarului este onirică şi imaginează o succesiune de 7 treceri ale vieţii prin şapte vârste simbolice sugerate, după estetica simbolistă, prin cele şapte culori: verde, roşu (purpuriu), galben, violet, portocaliu (oranj), albastru, cafeniu (în loc de indigo). Felul în care poetul tratează tema arată faptul că nu era iniţiat, ca Mircea Eliade, în valorile celor şapte portaluri, a celor şapte chei, a celor şapte etape de evoluţie spirituală. De aceea caută să găsească valori semnificative. Prima odaie este sugerată de culoarea verde a vieţii, a iubirii (*Scoica venusiană*), a primăverii vieţii, când poetul se visa un erou, ca Odiseu (Ulise). Ar echivala cu *Dana*, cheia iubirii nemuritoare. A doua odaie are culoarea purpurii *(E purpura adâncă-n draperie)*, fiindcă viaţa are ca esenţă sângele, dar, în acelaşi timp, armonie şi echilibru, care, prin identitatea dintre cuvânt şi acţiune, elimină Karma *(reci bazilici de pontife unşi),* adică

legea. Culoarea albastră sugerează calmul, răbdarea ca virtute, prin care se zideşte structura interioară *(Cu bumbi albaştri în rețea dispuşi),* echivalând cu *Kshâti*. Galbenul sugerează moartea patimilor, indiferența la plăcere şi durere, echivalând cu *Vairagya (E galbenul spătarelor de jețuri)*. Culoarea cafenie sugerează noroiul minciunilor terestre, calea spre adevărul supranatural *(Din glastre cafenii când suie cețuri),* echivalând cu *Vârya.*

Metafora *capa de mătase violetă* este sugestivă pentru încheierea ciclului, echivalentă cu cheia *Dhyâna,* a contemplației eterne. Culoarea albă sugerează această unitate a integrării *Prajnâ,* cheia care face din om un sfânt, sugerată de versul *E marele chivot portocaliu / Cu sfinți de sânge presărați în stea*, fiindcă el, chivotul, pe masa de altar este locul sacru unde se păstrează Sfintele Taine. Leonid Dimov caută, prin intuiție poetică, să sugereze, ceea ce Mircea Eliade ştia şi o spunea cu mijloacele prozei în nuvela *La țigănci.*

În *Rondelul jucătorului pierit,* din volumul *Semne cereşti* (1970), el reia ideea labirintului: *Era grădina ca un labirint,* împletind-o cu cea de lume ca joc: *Şi, chiar la mijloc, o popicărie / Şi se vedea un jucător venind / Şi-n palma lui o barcă de hârtie*, concept de factură barocă care, asociat cu cel de lume, ca vis de factură romantică, precum şi cu cel de lume – grădină de factură clasică, dând o imagine asupra sintezei estetice, pe care vrea s-o aducă Leonid Dimov. Ca în vis însă jucătorul dispare: *Iar jucătorul, când am vrut să-l prind, / Ca la un semn pierise, căci pustie / Era grădina ca un labirint.*

Ideea violetului, a camerei penultime, o regăsim în *Rondelul duşumelei vişinii: O! duşumeaua-n vişiniu vopsită, / Din coridorul în amurg etern* ca loc al încercărilor şi ispitelor satanice: *Cu-n fiece firidă mai boltită / Capcane negre scoase din infern.*

Toți cei ce se găsesc în Marea Trecere, toate sufletele care caută mântuirea trebuie să treacă prin acest loc: *Tot alte sfinte, din convoi, / Azi se opresc zâmbind a pace. / Una, plecată de la noi, / S-a aşezat în prag şi tace.* Ele, Sufletele, vin pe acest drum: *Căci le e somn şi vin încoace / Tot alte sfinte din convoi (Rondelul sfintei din convoi).*

Ideea somnului etern din *Mai am un singur dor*, de Mihail Eminescu, din *Somnul din somn*, de Ana Blandiana, din *Tămâie şi fulgi*, de Lucian Blaga, o regăsim în *Rondelul sfintei în brocat* ca punct final al mitului Marea Trecere (vezi Lucian Blaga, *În marea trecere*): *Cum doarme-o sfântă în brocat, / Pe frunze de pelin, uscate! / În jurul ei au înviat / Paseri de purpură, migrate.* Este momentul când trecerea prin cele şapte odăi, etape ale vieții, s-a încheiat: *Când uşile-napoi s-au dat / Să vază duhurile toate / Cum doarme-o sfântă în brocat.*

15. Anatol E. Baconsky – *Fluxul memoriei*

Volumele de versuri: *Cântece de zi şi noapte* (1954); *Două poeme* (1956); *Dincolo de iarnă* (1957); *Fluxul memoriei* (1957); *Călătorii în Europa şi Asia* (1960); *Imn către zorii de zi* (1962); *Fiul risipitor* (1964); *Cadavre în vid* (1969); *Corabia lui Sebastian* (1978) realizează o permanentă căutare de sine într-o manieră suprarealistă, de unde şi titlul poemului *Fluxul memoriei,* care exprimă deplin dicteul suprarealist.

Textul are şase secvenţe. În prima secvenţă *amintirea – zăpada mea târzie* este germenele generator al arborelui eului poetic: *Ca arborii din iarna ceţoasă mă ridic,* care se exprimă prin cele cinci secvenţe, ca o voce ce dictează, rosteşte şi incantează versurile: *Şi-ascult, ascult o voce din timp care-mi tot spune / Că prima tinereţe, cu fructul ei amar, / A ars pe câmpuri goale şi s-a făcut cărbune.* Este, de fapt, o elegie, o meditaţie pe tema *panta rhei* (există chiar un ciclu şi o poezie cu titlul *Panta rhei* în volumul *Imn către zorii de zi*): *Timpul trecut nu-i nimeni să-l poată învia, / Chiar dacă-mi vine poate să strig în gura mare: / – Ani rătăciţi, eu nu v-am trăit! Prin viaţa mea / Parcă-aţi trecut odată ca ploile cu soare.* De aceea versurile: *Aceste păsări sure sunt numai amintiri.*

Versul poetic este comparat cu un arbore uriaş, proiecţie hiperbolică a eului poetic: *S-a desfrunzit copacul mare-al nopţii, / Frunze de aur – stelele / Dorm legănându-se lin,* în timp ce *Ard gândurile-n febra acestor amintiri.* Acest fragment, al V-lea, este punctul de maximă vibraţie poetică, fiindcă în secvenţa a VI-a avem o închidere în sine a eului poetic: *Dormiţi în suflet dureroase amintiri, / Cum dorm în scoici marine furtuni şi naufragii – / Tu, vânt de primăvară ce-n pieptul meu respiri. / Adu-mi din codri frunza ce stăpâneşte fagii.* Ca în elegia *Mai am un singur dor*, de Mihail Eminescu, poetul aşteaptă somnul etern, Marea Trecere: *Şi-apoi cândva-ntr-o noapte neştiută / Dă-mi somnul alb pe care-l poartă crinii.* Este un drum etern, străbătut de marele fluviu al vieţii: *Toţi şi toate se duc undeva strălucind în albastru, / Ca râurile, toţi şi toate au învăţat un drum – / O, zori de zi, albă solie a luminii, / Albie sfântă prin care ne ducem mereu (Imn către zorii de zi).*

Această *albie sfântă* devine *Scara lui Iacob* când: *Pe trepte în dolce stil nuovo / urcând către ceruri m-am dus / la poeţii toscani, cei fără chip, / cei cărora nu le-a rămas/decât nimbul… .* Este teritoriul poeziei eterne, al poeziei pure, Parnasul poeţilor antici, raiul poeţilor ca la Dante Alighieri, care în *dolce stil nuovo* realiza *Divina Comedie: Doamne, ce-nalt e portalul / pe sub care-am trecut, / fiindcă acolo sunt acei Fericiţi cântăreţi senini, acei fericiţi ce n-au fost orbi niciodată, / Ce-au cunoscut şi au spus Adevărul (Epilog târziu)*, fiindcă sângele lor nu mai are venin: *Doamne al visului, sângele nu mai are venin… (Aleluia).*

Chiar dacă *Un şarpe mă-ncearcă / dar muşcătura lui e fără venin… (Tinereţe fără bătrâneţe)*, adică fără să aducă în suflet patimile, gestul poetului este de a rosti un mesaj esenţial, profetic, aşa cum prorocul Isaia l-a rostit cândva, mesajul unei lumi către Dumnezeu, către Creatorul ei: *O, Doamne, / milostiveşte-te / de protoplasma orfană (Isaia în pustie)*, căci *ce este omul fără Dumnezeu decât o protoplasmă orfană?*

De aceea poetul, odată cu universul, aşteaptă *Cealaltă naştere: Poate că-n trunchiuri gravide, / eu însumi, în trunchiuri de salcie / Plâng aşteptându-mi / Cealaltă naştere.*

16. Alexandru Philippide – *Izgonirea lui Prometeu*

a) Prometeu este fiu al Gheei, zeiţa pământului; este titanul care fură focul din cer şi este pedepsit de Zeus să fie înlănţuit de zeul Hefaistos de muntele

Caucaz. Vulturul lui Zeus venea şi se hrănea în mod simbolic din ficatul său. În mitologia greacă, Prometeu i-a făcut pe oameni, i-a învăţat meşteşugurile, de aceea este văzut ca un erou civilizator. Mitul este prezent în *Teogonia* lui Hesiod, în tragedia lui Eschil – *Prometeu înlănţuit* şi a fost preluat de scriitorii moderni Byron, Shelley, Goethe, Victor Eftimiu.

Poemul *Izgonirea lui Prometeu* face parte din volumul *Aur sterp* (1922) şi reia ca elemente romantice sfârşitul dramei, pe care o trăieşte titanul. Alexandru Philippide prelucrează mitul în sensul esteticii expresioniste, în sensul că problematizează conflictul cu Zeus, transformându-l într-un poem al cunoaşterii. Înlănţuit de stâncă, fiul Gheei simte identificarea cu pământul-mamă, fiindcă Geea este mitul traco-dac, arian, preluat de greci: *Mi-e trupul stâncă-n lanţuri pe o stâncă*. De aceea îşi pierde sensibilitatea: *De multă vreme nu mai ştiu să simt*. Continuitatea a făcut ca privirile lui să fie înfipte în cer încât: *m-ar durea să mi le smulg*.

Mulţimea, care se adună la poalele muntelui, nu face decât să împlinească o prorocire, o împlinire a destinului, pe care el i-a făcut-o lui Zeus şi anume că puterea şi împărăţia lui se vor sfârşi. Răzvrătirea mulţimii este semnul prăbuşirii credinţei în zei şi deci a puterii lui Zeus. De aceea Prometeu rupe lanţurile cu care a fost prins de stânca Caucazului de zeul Hefaistos şi se adresează lui Zeus, cerându-i să se alieze cu el, fiindcă mulţimea s-a răzvrătit nu doar împotriva lui Prometeu, ci a zeilor. Când Prometeu le-a dat oamenilor focul, pentru a contracara efectul binefăcător al acestei cunoaşteri, zeii au adus în lume Pandora, care avea într-o cutie necazurile. De aici mânia oamenilor care nu înţeleg că el, Prometeu, le-a dat focul, dar cutia Pandorei au dat-o zeii. De aceea Prometeu îi spune lui Zeus: *Blestemul ei spre tine se îndreaptă*. De aceea era necesară pentru zei o alianţă cu titanii: *Dă-mi mâna, Zeus. Singur sunt şi eu / De ce înlături mâna milostivă, pe care ţi-o întinde Prometeu?.*

Această chemare are în vedere o cucerire a lumii eterne: *De ce nu vii cu mine-n larguri Zeus / Să cucerim nemărginirea amândoi*. Prometeu îşi aruncă lanţurile, gâtuie vulturul lui Zeus, simbol al puterii, şi-l aruncă mulţimii: *Luaţi-l e destul de proaspăt încă / E plin la trup şi gras la nemurire / Te pune-n patru labe şi mănâncă / Omenire*. Prometeu simte, crescând în el, o putere fără limite: *S-adun în mine fulgerele toate / Să mi le-aprind priviri în ochi, să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb / Şi cerurile toate să le sorb.*

El vrea să aibă cunoaşterea eternă, adâncă a tuturor tainelor lumii: *Şi inima luminii s-o smulg din haos vie / S-o prind pe veşnicie-n pieptul meu*, ceea ce face ca tema, eroul, subiectul să aibă un caracter estetic expresionist.

b) *Izgonirea lui Prometeu* dezbate problema omului de geniu într-o lume incapabilă să-l înţeleagă, reluând problema din *Luceafărul*, de Mihail Eminescu cu motive luate din antichitatea greacă.

Prometeu este omul de geniu, care ia de la zei focul cunoaşterii, spre a-l dărui oamenilor, şi de aceea a fost pedepsit. El nu aşteaptă recunoştinţă din partea oamenilor, însă nu poate accepta răzvrătirea lor, nedreptatea pe care i-o fac, acuzându-l de necazurile venite din cutia Pandorei.

De aceea, ca erou romantic, el vrea să evadeze într-o altă lume, să-i părăsească pe oameni: *În nicăieri, o, Nimeni, te salut! / Vă năruiți de-acum statui de lut*.

Sunt evidente asemănările cu mitologia română, cu mitul Fârtaților, fiindcă Prometeu îi cere lui Zeus să coboare pe pământ: *Iar tu, tu cel de sus*, cel „bun" şi „sfânt" *Coboară iarăşi pe pământ,* dar, neprimind niciun răspuns, se hotărăşte să se întoarcă în eternitate: *M-ați izgonit / Mă-ntorc în nemurire / Să-mi caut altă omenire-n loc / Să-i dau şi ei mistuitorul foc*.

Mitul lui Prometeu se împleteşte cu mitul lui Sisif, cel care a fost osândit de zei să care o stâncă şi, când ajunge în vârful muntelui, aceasta să se rostogolească, iar el să-şi reia munca la infinit. Tot aşa, omul de geniu are acel destin de a se sacrifica pentru oameni şi să fie răsplătit cu huiduieli, lovit cu pietre ca Prometeu, dar mai ales ca sfinții *cum a fost sfântul Ştefan,* dar mai ales cum a fost răsplătit pentru binele făcut oamenilor însuşi Fiul lui Dumnezeu, Domnul nostru Iisus Hristos. Tot aşa, omul de geniu, sau sfântul, îşi reia mereu crucea cu o perseverență care depăşeşte limitele umanului: *Şi-aşa din izgonire-n izgonire / Să-mi port prin haos râsul meu stingher*. El consideră că strigătul şi revolta mulțimii nu sunt decât *izbânda strigătului meu / Care de-a pururi tot mai sus se suie / Din cer în cer din Dumnezeu în Dumnezeu*. Pedeapsa cu care el îi loveşte pe oameni pentru lipsa lor de recunoştință este aşteptarea eternă. El are în sine o putere supraumană: *Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă*, capătă aripi ca să poată zbura, să pătrundă în lumea eternă pe poarta soarelui: *Bulboana soarelui clocotitor / Pe veşnicie să mă soarbă*. După plecarea lui Prometeu, lumea sesizează adevărul şi faptul că lipsa lui va îngreuia soarta oamenilor. Omul de geniu trebuie să aibă un rol decisiv în evoluția lumii şi a societății. El nu aşteaptă o recunoaştere, o răsplată, ci îşi împlineşte destinul. Ca şi la Eminescu, în *Scrisoarea I,* Al. Philipide nu găseşte o soluție în problema omului de geniu, fără de care societatea nu poate progresa, fără de care lumea nu poate exista, fiindcă sensul de a fi al lumii este de a da naştere acestor excepționale ființe umane a sfinților lui Dumnezeu, pe care lumea nu-i înțelege.

Limita de înțelegere a autorului a dat limita eroului care trebuia transfigurat în sensul apologiei ortodoxe, folosindu-se de modele din bogata literatură hagiografică.

c) *Izgonirea lui Prometeu* este un poem expresionist, fiindcă eroul principal este un arhetip în împrejurări arhetipale. Prometeu apare astfel structurat pe principiul focul, iar împrejurarea este aceea arhetipală. De aceea poemul se situează la nivelul inovativ sub raportul nivelului de creativitate.

Eroul este tragic, măreț, se ridică la o înțelegere care-i dă drepul să se considere un reprezentant al Conştiinței umane naționale, deci ducând tema, conflictul, subiectul la un prag înalt al procesului de cunoaştere. Conştientizarea eroului, evaziunea lui în cer este romantică, dar şi expresionistă, fiindcă îmbracă forma unei contopiri solare, ceea ce sugerează identificarea cu o conştiință universală.

Sinteza, ca trăsătură a esteticii expresioniste, adună într-un tot elementele romantice, clasice, simboliste, realiste şi expresioniste. Prometeu este un erou

romantic excepțional, care evadează în eternitate; este un erou clasic provenit din mitologia greacă. Tema, ideea, subiectul sunt luate din lumea zeilor şi au în vedere o structurare pe conceptul de rațiune specific clasicismului. Realismul constă într-o analogie permanentă la viața socială, fiindcă omul superior, care se sacrifică pentru binele celorlalți, este lovit de o societate ingrată, decăzută, ipocrită, mercantilă, imorală.

Prometeu este un erou–simbol într-o împrejurare simbol, aceea a umanității puse în fața necesității de a se autodepăşi, a omului de a se desăvârşi, de a se integra în armonia universală, de a realiza o corespondență permanentă între sine şi univers. Miturile se simbolizează în simboluri, sugerând o realitate transcendentă.

Expresionismul, ca program estetic, este bine conturat prin problematică, prin faptul că tema, ideea, subiectul, conflictul au în vedere conştientizarea şi de aceea simbolul „lumina": *Şi inima luminii s-o smulg din haos vie*, ca şi simbolul „soarele": *Bulboana soarelui clocotitor / Pe veşnicie să mă soarbă* sunt încărcate de sensuri. Avem, în acelaşi timp, un spectacol de sunet şi lumină.

Stilul este eterogen, fiindcă elementele clasiciste, claritatea, acuratețea se împletesc cu sugestiile simboliste, cu transfigurarea expresionistă a mitului, cu evaziunea, nonconformismul romantic, cu metamorfozele: problematizarea, contrastul, antiteza, spectacolul, notele de critică socială, corespondentele dintre om şi univers.

17. Emilian de la Neamț – *Legea Iubirii*

Emilian de la Neamț realizează prin *Legea Iubirii* (1995) programul revistei *Gândirea* a lui Nichifor Crainic şi dă prin cei trei sute cincizeci de psalmi o poezie ortodoxă de specific național ridicând doina şi dorul la înălțimea trăirilor mistice. Acest traseu este început prin *Psaltirea românească* (1994) şi continuat prin *Psaltirea Preasfintei Treimi* (1998), *Cina cea de Taină* (2001), *Maran Atha* (2002), *Teu, Tea, Tiou, Tawma* (2002), *Euharistia Cuvântului şi Tainei* (2003), *Pravila Poruncilor* (2004), *Taina Tainelor* (2005), *Tainele şi trăirea contemplației, Calea, Adevărul şi Viața* (2006) şi înseamnă de fapt pentru literatura română parcurgerea distanței de la profan la sacru, de la filosofie la teologie şi apoi la mistică, depăşind toate încercările întreprinse de Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Tudor Arghezi, Radu Gyr, Sandu Tudor, Vasile Militaru, Vasile Voiculescu, Ion Barbu de a trece limitele nevăzute ale luminii, ascunsă în poruncile mântuirii, sfințirii, desăvârşirii, înfierii. De aceea fiecare carte este în felul ei un unicat. *Legea Iubirii* şi *Psaltirea Românească* sunt de fapt variante ale unei unice psaltiri ortodoxe de specific național. *Maran Atha* şi *Teu, Tea, Tiou, Tawma* reprezintă singurele cărți scrise spre a întâmpina la cea de a doua venire pe Domnul Iisus Hristos; *Euharistia Cuvântului şi Tainei* realizează printr-o metamorfoză consemnată de *Pravila Poruncilor, Taina Tainelor, Tainele şi trăirea contemplației* depăşirea unor limite la care s-au oprit sfinții: Simeon Noul Teolog, Nicodim Arghioritul, Efrem Sirul, David, Ioan al Crucii şi alții. Aceste cărți nu se cer citite, ci trăite cu răbdare, evlavie, credință, nădejde şi iubire. Densitatea lor şi limbajul poetic, clar, accesibil, adânc, problematizat, aduc un

univers şi un timbru unic, o înţelegere a sublimului şi un stil, o originalitate şi un nivel de creativitate emergentă, care nu pot fi imitate şi contestate. Dacă poezia şi literatura care a început de la mit se întoarce, prin poezia lui Lucian Blaga, la mit, dacă arta în general a pornit prin piramide, de la geometrie şi se întoarce, prin Brâncuşi şi Ion Barbu, la geometrie, atunci poezia, arta, literatura, care au pornit de la sacru se întorc, prin *Legea Iubirii*, la sacru spre a-şi încheia ciclul. Prin *Psaltirea Presfintei Treimi* şi *Cina cea de Taină* se parcurge *Calea*. Prin *Maran Atha* şi *Teu, Tea, Tion, Tawma* se urcă treptele cunoaşterii *Adevărului*. Prin *Euharistia Cuvântului şi Tainelor,* şi *Tainele şi trăirea contemplaţiei* se dobândeşte conştiinţa creştină. Prin cărţile sale, pe care nu le semnează, după rânduiala monahală a lepădării de păcatul trufiei, Emilian de la Neamţ aduce un alt concept de valoare şi anume, că valoarea absolută a unei cărţi este dată de numărul sufletelor, care se mântuiesc prin ea, adică de lucrarea de mântuire, sfinţire, desăvârşire şi înfiere, pe care o face Domnul Iisus Hristos, aşa cum a făgăduit sfântului Pahomie. Sensul vieţii este redobândirea chipului dumnezeiesc şi căpătarea asemănării, care înseamnă redobândirea universului lăuntric pierdut de Adam. Cărţile, care nu au în vedere această valoare absolută, au o valoare relativă pentru această lume, care se va distruge nu peste mult timp. Acest lucru nu l-au înţeles cei care au încercat să scrie poezie sau cărţi sacre.

18. Mihai Ursachi – *Poemul de purpură*

Scriitor nonconformist şi revoltat social, boem, puşcăriaş, exilat, doctor în Statele Unite, universitar la Iaşi, Mihai Ursachi lasă în urma morţii sale următoarele cărţi: *Inel cu enigmă* (1970), *Missa solemnis* (1971), *Poezii* (1972), *Poemul de purpură şi alte poeme* (1974), *Diotima* (1975), *Marea înfăţişare* (1977), *Zidirea şi alte povestiri* (1978), *Arca* (1979).

Formaţia sa filosofică, viaţa sa spirituală, modul sau stilul său sunt prezente în *Poemul de purpură* nu sub forma unor false idile ca în *Rosalba*, în *Poem despre domnişoara Gabriela Şerban şi despre unica noastră întâlnire la o expoziţie suedeză de pictură*, sau a unor false pastele: *Despre zăvoiul de lângă Cetate* sau *Trei fraţi pătaţi, Primeşte bobocul acesta de rază* sau *Cărarea de roze*, ci în poezii de specific naţional ca în *Istoria desăvârşită a Săgetătorului*, pe care o redăm spre exemplificare:

În noaptea cea clară ne-am adunat cu toţii / pe insula rotundă din lacul din pădure / purtam armuri uşoare şi coifuri ca irozii / şi-n linişte nocturnă doar gesturile dure / rupeau perdeaua moartă a razelor de lună / Înşiruiţi în linii,volute schimbătoare / şi stoluri ordonate, o mistică străbună / ne poruncea-n tăcere lunara vânătoare / Era un cap de bour, întunecat cu totul / cu o privire ţintă ce mă făcea să sufăr / în jos – un fel de barbă, mai albă ca omătul / iar între coarne, galben, strălumina un nufăr / Târziu, la fiecare, la un anume ceas, / era sortit, în cercul cu semn voivodal / să intre cu cunună şi arme de arcaş; o singură săgeată, săgeata de cristal / Îngenunchiat în cercu-mi şi copleşit de steme, / eu mi-am ţintit săgeata, o singură săgeată, / în nufărul acela... Iar peste mări de vreme, / pe insula rotundă, în noaptea de zăpadă... /

Poezia este o *săgeată de cristal*, adică avem conceptul de poezie pură, care este trimisă de poetul arcaş în nufărul de lumină al conştiinţei universale, simbolizată de bour, la momentul arhetipal, în locul arhetipal (cercul) prin actul arhetipal. Este deci o poezie de factură expresionistă, în care tema, eroul, subiectul au în vedere conceptul de conştiinţă, de penetrare în dimensiunea conştiinţei universale, prin actul arhetipal al poeziei, la momentul arhetipal. Se poate face o paralelă la *Mistreţul cu colţi de argint* al lui Ştefan Augustin Doinaş, cu precizarea că prinţul din Levant nu penetrează această conştiinţă fiindcă nu ştie să facă actul arhetipal.

Acelaşi stil vom găsi în *Diotima* sau *Zidirea şi alte povestiri* care sunt un fel de poeme simbolice în proză asociind modul de a scrie a lui Edgar Allan Poe. Distanţa între poezie şi proză aproape dispare în cazul lui Mihai Ursachi. Tratând deci problema poetului şi a poeziei *Istoria desăvârşită a Săgetătorului* poate fi considerată o *ars poetica*.

19. Ioanid Romanescu – *Noul Adam*

Ioanid Romanescu a fost un poet prolific, lăsând în urmă următoarele volume: *Singurătatea în doi* (1966), *Presiunea luminii* (1968), *Favoare* (1972), *Lavă* (1974), *Paradisul* (1975), *Energia visului* (1977), *Accente* (1981), *Magie* (1982), *Flamingo* (1984), *Orpheus* (1986), *Zamolxis* (1988), *Dilatarea timpului* (1991), *Morena* (1991), *Urania* (1992), *Noul Adam* (1994) dovedindu-se un căutător al adevărului, care să stăvilească „inflaţia de non valori" realizată de „tagma veleitarilor", aşa cum o va afirma explicit în *Apărarea poeziei*. Închis într-un spaţiu delimitat de speranţă, suferinţă, poezie, nimic, Ioanid Romanescu trăieşte o permanentă stare conflictuală cu lumea.

Noul Adam este poetul mesager al cerului, profetul, de aceea poezia este sacră, fiindcă ea este mesajul cerului: *Scrie! te trezeşti spunându-i / umbrei de lângă tine / care chiar crede că inventezi / greu să priceapă că nu eşti decât / un mecanism al cerului / pe care numai Dumnezeu ştie să-l folosească / şi, în timp ce dictezi ceea ce ţi se dictează / mintea îţi umblă aiurea, te întrebi / de ce să mai fii fericit între atâţia / nefericiţi, ba încă să devii prezent / şi în moarte, lăsând în urma ta / un şir de premoniţii*, este deci o *ars poetica* care exprimă conceptul de poet şi de poezie într-o continuitate orfică. De aceea Ioanid Romanescu îşi face un ideal din Orfeu şi Musaios, visând să găsească Paradisul. Din versurile citate se desprinde evoluţia sa de la romantism la expresionism ajungând la dicteul suprarealist. Limita de înţelegere a lui Ioanid Romanescu este că nu înţelege felul în care trebuie să-şi reconstituie universul lăuntric pierdut de Adam spre a deveni Noul Adam, adică un ucenic al Domnului Iisus Hristos. N-a ştiut cum să dobândească *asemănarea* fiindcă i-a lipsit pregătirea teologică şi trăirea mistică. Volumul impune cititorului să fie avizat în mitologie, în estetică, filosofie, să fie un cunoscător, un iluminat. Un Orfeu la al cărui cântec să se petreacă minuni visează să fie Ioanid Romanescu: *În unu, în şapte, în nouă – / şi, iar sacrificaţi întru spirit, / sau idei purtând aureole / în căutare de capete / multiplicaţi sau singuri, dar eterni / pentru ca toţi să ne asculte; / cerul, oamenii, sălbăticiunile, / arborii smulgându-se din rădăcini, /*

apele împietrind şi munţii mişcându-se / chiar când mâna hieratică nu mai ajunge / să cuprindă lyra / cântecul nu e pierdut, îţi rămâne / idealul cântecului: aureola / secretă a vieţii – să o dărui / în tăcere şi anonimat celui ce te urmează.

Căutarea Muntelui Promis, adică Parnasul, este bineînţeles altceva decât Paradisul. Dar Ioanid Romanescu nu distinge prăpastia dintre păgânismul antic satanic şi creştinismul ortodox dumnezeiesc.

20. Horia Zilieru – *Melancolie de vulcan*

Horia Zilieru îşi realizează, după patru decenii, într-o antologie intitulată *Melancolie de vulcan* (2001) o sinteză a activităţii sale poetice concretizate în: *Florile cornului tânăr* (1961), *Orfeu îndrăgostit* (1966), *Alcor* (1967), *Iarna erotică* (1969), *Umbra paradisului* (1970), *Nunţile efemere* (1972), *Astralia* (1976), *Fiul lui Eros şi alte poezii* (1978), *Oglinda de ceaţă* (1979), *Orfeon* (1980), *Addenda la un fals tratat de iubire* (1983), *Roza eternă* (1984), *Doamna mea, eternitatea* (1987), *Fulgerul şi cenuşa* (1989), *Doamna cu sonetul* (1993), *Între două nopţi* (1995), *Muzeul dragostei* (1995) a căror esenţă, substanţă poetică, trăirea fiorului liric uneşte mitul, aspiraţia la Orfeu şi codul estetic suprarealist, marcând etapele unui drum spre realizarea unui univers poetic care se vrea ţâşnit din magma unui vulcan, şi care arde până la cenuşă cuvintele spre a le înnobila cu un nimb original spre a realiza autonomia poeziei şi a limbajului poetic (*Doamna mea, eternitatea*), în timp ce poetul, *semănătorul de cuvinte*, îmbracă mai multe roluri: zugrav valah (*În casa unui prieten*), mag (*Raiul cuvântului*), colindătorul: *ziurel de zi / ziurel de rouă / raza mă trezi / c-o lumină nouă / raza erai tu / bucurându-mi faţa / să nu poată nu / mă cuprindă ceaţa / faţa mi-o clăti / lăcrimând icoana / fluturi argintii / răcorindu-mi rana* (*Colind*). Poetul caută specificul naţional, ca în *Floarea Moldovei*: *Stăpâne / mă iartă / şi cheamă un câne / veghind la galere / pierduta-mi vedere*, *Moldova / Moldova-n orbită / alt plâns izvorându-l / agită / de-a rândul / focare / balanţa / vădind transhumanţa* sau în *Dialog la mal*: *Unde mergi tu verbule? / la o nuntă cerbule / nuntă mare verbule / ca-n poveste cerbule / cine-i mire verbule? / mândrul soare cerbule / şi mireasa verbule? / luna sfântă cerbule / în ce ţară verbule? / sus în lyră cerbule*.

În *Mirii Paradisului pierdut* avem un sentiment religios exprimat prin sintagme ca: *epifanie dintre munţi şi mare*, *glasurilor voroneţe*, unde poetul *simbol al căutărilor de taine* se vrea Hermes Trismegistul, fiindcă i se pare că este din alt veac şi descoperă lumina Învierii (*Mângâiere*), dorul (*Idol funerar*), viaţa eternă (*Resemnare*). De aceea se închide în *stupina cărţii* sau în *chilia cărţii vechi* spre a penetra în sine unde: *Sunt clopote ce bat o scurtă viaţă / Tortura nopţii le incinerează / arzând până la capăt: metastază / fum monahal şi o târzie ceaţă* spre a descoperi că poezia este *vinul tristei cupe* (*Orbite*), ceea ce justifică titlul, adică sentimentul de melancolie al unui temperament vulcanic.

21. Dan Laurenţiu – *Mountolive*

Mountolive (1994) este cartea prin care Dan Laurenţiu caută să realizeze un alt raport între poet şi Dumnezeu, cu Atoatecreatorul. Toate cărţile publicate anterior: *Poziţia aştrilor* (1967), *Călătoria de seară* (1969), *Imnuri către amurg*

(1970), *Poeme de dragoste* (1957), *Zodia leului* (1978), *Privirea lui Orfeu*(1984), *Ave Eva* (1986), *Psyche* (1989), *Călătoria mea ca martir şi erou al timpului* (1991). Temele liricii sale, omul şi Dumnezeu, omul exterior şi interior, omul de hârtie, viaţa şi destinul, eul poetic sunt de fapt momente ale căutării drumului spre lumina divină: *Cupa amărăciunii / vine din mâna Ta / oare cine eşti / Tatăl sau Sfântul Duh / fiindcă eu sângerez / ca un fiu la picioarele Tale / şi abia aştept / să mă scufund / în această mare roşie / şi să scot Crucea / cu care voi lumina universul*.

Aderent la estetica expresionistă, Dan Laurenţiu realizează într-un stil simbolic versuri pline de candoare ca un prunc: *Pe Tine Te iubesc / fiindcă nu Te-am cunoscut niciodată / eu sunt slab Tu fă-mă tare* sau apropiate de modul blagian: *acum a căzut ninsoarea peste oraş / eu am început să plutesc / peste oraş ca această / ninsoare albă / cerşesc lumină / la uşile voastre*.

Revelaţia capătului drumului este notată direct fără podoabe stilistice: am văzut / surâsul Tatălui meu / în Paradis aşteptându-mă cu toată graţia / nimic nu mă poate opri însă / din plâns şi rugăciune / eu ştiu că viaţa mea / a fost dăruită.

Dan Laurenţiu are darul deosebirii duhurilor, el ştie să separe cele ale lumii lui Dumnezeu de cele ale lumii acesteia: *lumea aceasta sunteţi voi / aveţi datoria să duceţi / mesajul acestei vieţi / care se stinge / Acolo*.

Orbul din *Oedip şi imposibilitatea cunoaşterii lumii acesteia* era poetul: *călătorul e orb şi nu / vede drumul pe care merge / el este Oedip rătăcind pe drumul absolutului / el şi-a scos ochii din orbite / fiindcă şi-a dat seama că / trăim într-o lume necunoscută / trăim într-un mister insondabil*. Dan Laurenţiu însă a fost vindecat de această orbire fiindcă n-a făcut pactul cu Mefistofel spre a găsi drumul. În *Aventură pe mare* el exprimă de fapt conceptul său despre poet şi poezie: *această femeie nu avea / ochii albaştri / ea avea sânii albaştri*, *părul care-i curge până la călcâie de / culoare albastră*, *avea picioare albastre şi / în loc de picioare două / aripi de culoarea cerului / ea cânta din fluierul fermecat / şi bărbatul negru de-acum / nebun orb şi căzut în transă / o urma în noaptea cea sumbră / pe marea cea albastră / bărbatul ştia că-l aşteaptă sfârşitul / dar mergea înaintea timpului*. Poezia este deci divină, cerească, un mesaj de lumină, poetul este cel ce se lasă purtat de ea dincolo de timp.

22. Nicolae Ionel – *Cuvânt în cuvânt*

Poet de factură religioasă ortodoxă Nicolae Ionel continuă linia deschisă de revista *Gândirea*, de Nichifor Crainic, de Lucian Blaga, de Radu Gyr, de Vasile Militaru, de Tudor Arghezi. De aceea a fost şi este ignorat de critica ateistă şi marginalizat de impostorii întru literatură aşa cum îl defineşte Ioanid Romanescu. El nu este doar un apărător al poeziei, ci un exponent al ei realizând o poezie izvorâtă din Logosul divin: *Lăuntrul nu mai are margini / În afară / niciun hotar / Tot universu-i Cânt / S-a rupt adâncul verbului în sine / Izvorâtorul Însuşi izvorând*. Din această cauză poezia devine o emanaţie a darului divin, iar Poetul un glas prin care se exprimă Cuvântul lui Dumnezeu: *Inund / Inund / nu mai cunosc măsură / dezlănţuit e tot adâncul meu / Şi simţurile-mi ard de Dumnezeu / ce mă insuflă gură către gură / M-am regăsit pe*

veci în risipire / neant şi lume beatificând / N-am margini / nu mai am nemărginire / tot ce mai sunt a devenit cuvânt.

Poezia sa este bucuria găsirii lui Dumnezeu, care devine devastatoare şi n-o poate spune decât cel ce a trăit-o. De aceea pentru cei ce se duc la osândă înțelepciunea celor ce-L iubesc pe Dumnezeu este nebunie, dar Nicolae Ionel nu a şovăit să o spuie: *Ce nebunie ai zidit în mine / de vreau într-un avânt să istovesc / sorbindu-le izvoarele divine / şi-n nori de flăcări / să mă prăbuşesc. / De ce nu mă mai ține nicio vamă / şi nu m-ajunge niciun simțământ / Mă smulg dezlănțuit din tot ce sunt / Şi universu-n mine se destramă*.

Nicolae Ionel era singurul poet care prin placheta *Cuvânt în cuvânt* (1972) îl cânta pe Dumnezeu, când ceilalți tăceau, se exilau sau pe cei puternici ai zilei îi slăveau: *Vă adunați în nimb / catapetesme / şi străluciți spre Iahve / orice drum / tot spațiul adunat într-un cuvânt / nu-mi poate fi / beție pentru-adâncul / iluminat în care curg acum / Iradiați / Să nu mai fie-n mine decât acest pustiu izvorâtor / Şi flacără din flacără / deodată / Soarbe-mă-ntreg / cu tot ce-i universul / Cântec sau duh atotmistuitor*.

Prin Nicolae Ionel s-a exprimat atunci teonoza sufletului românesc: *Cer limpede / fără pată / şi tot azuru-i un cânt – / nu mai revin / nu mă mai nasc niciodată – / cu bucuria aceasta / menirea mea / s-a sfârşit pe pământ*.

23. Cezar Ivănescu – *Doina*

Cunoscut printr-o serie de volume ca *Rod, Muzeon, Sutrele Mușeniei, Doina* Cezar Ivănescu cultivă două linii pe cea a specificului național, ca în volumul *Doina*, şi cea encomiastică, ca în *Sutrele Muțeniei.*

Vom alege spre exemplificare poezia *Doina* (p.119) din volumul cu acelaşi nume spre a se urmări modelul de prozodie populară preluat de autor: *plânge-l, Maică, în cărare, / c-a iubit o fată mare / cununați la lumânare / mare cât e sfântul–soare / plânge-l Maică, şi-l boceşte / căci cu Moartea se iubeşte / Şi de tine grijă n-are / cât la mort de-o lumânare, / plânge-l, Maică, dar mai bine / plânge-ți pântecul din tine / c-a rămas pustiu, săracu, / gol ca viermii, roş ca racu, / plânge-l, Maică, în cărare / că de tine grijă n-are / plânge-l, Maică, şi-l boceşte / căci cu Moartea se iubeşte!*. Este o dezvoltare a motivului din *Miorița*. Alteori forma de baladă este mai pregnantă, deşi într-o altă poezie intitulată *Doina* ne-am fi aşteptat la modelul de doină: *...Doamne, mult m-ai încercat / Maicii când chin greu m-ai dat / pământit, reîncarnat...* dar mai ales că poetul nu sesizează incompatibilitatea dintre creştinism şi filosofiile orientale, incompatibilitate care revine ca un motiv în *Sutrele Muțeniei*, de unde reîncarnarea.

În sutra IV (Tao) avem elementele de poezie creştină: *cum m-aş întoarce Acasă / merg spre Domnul / şi Fratele-mi surâde / Ca un Înger / Şi ca un Înger / îmi surâde Sora... / mă-mbrățişează Mama / Şi mă sărută. Somnul / mi-l priveghează Tatăl / cel Bun...* . Dragostea pământească este transformată în sens creştin: *te iubesc / ca să-mi rămâie / pururea icoana ta. / Te iubesc / ca să-mi rămâie / pururea icoana ta, / îngeresc / şi-ți ard tămâie / şi-aprind noaptea candela / îngeresc / şi-ți ard tămâie / Şi-aprind noaptea candela!* (Sutra XXIII). De aceea Petru Creția îl caracteriza ca fiind unul dintre cei mai puri şi mai

adânci poeți contemporani. Toate cărțile lui Cezar Ivănescu sunt o căutare febrilă a originalității, dar au un timbru unic şi un univers unic ca semne ale valorii.

24. Emil Botta – *Poezii*

S-a născut la Putna în 17 septembrie 1911. Face Conservatorul de artă dramatică în Bucureşti. Moare în 1977.

1. Poetul, actorul Emil Botta a avut şansa ca activitatea sa literară să fie exprimată în volumul *Poezii* (1979, Editura Eminescu), care adună cu probitate filologică volumele publicate anterior: *Întunecatul April* (1937, Editura Fundațiilor), *Trântorul* (1938), *Pe-o gură de rai* (1943, Editura Gh. Macu), *Poezii* (1966, E.P.L.), *Versuri* (1971, Editura Eminescu), *Poeme* (1974), *Un dar fără sațiu* (1978, Editura Eminescu).

Temele principale ale creației sale literare sunt:

a) Viața şi moartea: *Epitalam, Nirvana, Satiră duhului meu, Mauzoleul, Cum mortis in lingua mortua, În cer în alt sat, Chipul morții, Moartea în pădure, Priveşte înapoi cu emoție, Întâlnirea mea cu muntele;*

b) Tema iubirii şi a naturii: *Idilă, Natura şi poetul, Toamna, Craiul Amurg, Linişte, Brumariul, Anacreontică, Dimineață, Tânguioase crengile, Marea, Vestirea făcută mie;*

c) Tema divinității: *Mila pământului, Alegorie, Toma necredinciosul, Singur, Fârtat, Ipostaze ale îngerului, Am văzut, Revederea din parc, Isaia, Sacerdoțiul XIX;*

d) Mitologia: *Muza tragică, Oberon, Prinos, Proverb, Măiastra, Morgana, Filomela, Thanatos, Rugămintea, Pădurencele, Pe fluviul Haos, Păsările de Aristofan;*

e) Poezia: *Post ludum, Preistorie, Cântec, Dulciule ascunsule, Milul Umilul, Poetul şi lumea lui, Poarta sublimă, Oare…, A fi baladă;*

f) Istoria: *Bărbat Voevodul, Transilvania, Pe câmpia Turzii, Ape şi vis, Glasul lui Petru Cercel, Bocetul lui Ion Vodă Armeanul, Mihail Călugărul şi Simion Dascălul.*

2. *Poetul şi lumea lui* ar putea fi considerată o *ars poetica* fiindcă Emil Botta realizează într-adevăr o lirică de notație, intimistă, care vrea să noteze trăirile lăuntrice, modul în care caută să-şi reconstruiască universul lăuntric pierdut de Adam, ca sens fundamental al poeziei. De aici şi încercările sale de a se apropia de o poezie cu implicații religioase. Această luptă lăuntrică consemnată în versuri ca: *Laurii visului fruntea-mi încing, / lauri de plumb tâmpla mi-o farmă…* sau *Însemnările sună, stelele ning, / Auzul mi-e stins de-o stranie larmă.* Este o presimțire a unui destin tragic: *Şi apei ce-şi sună în toate serile … Auzi-i, auzi-i căderile!* Este simultan o creştere lăuntrică a valorilor spirituale: *diamante cresc*, dar şi o durere a căderilor: *aer plin de vaiuri.*

Aceeaşi continuă obsesivă contradicție o găsim reluată mereu ca în versul: *Au, raiule, dar de unde atât amar, atâta cenuşă? (Poarta sublimă)* şi obsedanta temă a morții: *spumegă norii deasupra mormântului* dar şi a raiului: *Arzătorul rai mă apropie / sunt în bătaia flăcărilor lui (Sublima poartă).*

25. Ion Hadârcă – *Albe cetățile negre*

Ion Hadârcă s-a impus în conştiința artistică a Basarabiei prin volumele: *Zilele* (1977), *Baciul mieilor chirilici* (1981), *Lut ars* (1984), *Darul vorbirii* (1985), *Noițele* (1985), *Ambasadorul Atlantidei* (1996), *Helenice* (1998), *Două imperii* (1998), *Cetățile albe* (1998), *Duminica mare* (1999), *Arena cu iluzii* (1999), *Teoria stării inutile* (1999). În volumul *Albe cetățile negre* (Garuda Art, 1999) care are două părți: *Cetățile albe* şi *Cetățile negre* se pot distinge, ca într-o antologie, coordonatele tematice esențiale ale scrierilor sale.

Tema destinului istoric prezentă în poezia programatică *Cetățile albe* este tratată liric: „Suna-voi zimbrului stelar / Din corn de vânătoare / Că pătimirăm cum mai rar / Au pătimit popoare". Poetul afirmă perenitatea istorică a neamului românesc în *Eu sunt*: „Eu sunt cel ce nu se lasă / De mamă, limbă, pământ / În orice lacrimă-s acasă / Cu orice preț – eu încă sunt" cu toate atacurile viclene sau brutale aduse asupra destinului nostru național şi demascate în poeziile: *Procurorul*, *Perestroika*, *Criza de încredere*, *Sârma ghimpată*, *Libertatea*, *Noi suntem poporul*, *Tricolorul voluntar*, *Fântâna albă*, *Balada marelui acuzat*, *Balada marelui acuzator*, *Suveranitatea*.

Tema credinței ortodoxe ca o coordonată esențială a destinului național o găsim consemnată în poeziile: *Harisma*, *Muzeul Dosoftei*, *A doua naştere*, *Vesteşte prorocul*, *Domnului să ne rugăm*, *Schimbarea la față*, *Cerul, îngerul şi omul*, *Rugă de taină*. În aceasta din urmă, poetul pune în antiteză bucuria Naşterii Domnului cu jalea de pe pământ: „Rug celest ce minunat mister / Înfiatu-mi-s-a-n Adevăr? / Sus în ceruri saltă bucurii, / Jos în staul – lacrimi tuciurii?"

Tema specificului național ca model de gândire, ca semn de valoare spirituală o găsim în poeziile: *Greul pământului*, *Rădăcini*, *Povara mioarei*, *Eminescu*, *Domnul limbii româneşti*, *La cumpăna doinelor*, *Povestea cârnului Nicolae Milescu Spătaru*, pentru ca în *Requiem de doină şi Ion* să avem parcă o trecere spre tema care încheie volumul, o căutare şi o întoarcere spre sine a poetului ros de întrebări: *Ioan către sine, Ioan străluminat de noapte, Ioan pândit de umbra morții, Ioan către infami, Ioan e strigarea pustiului, Ioan pe tăcute, Strigarea lui Ioan întru unire, Ioan în ceasul schimbării de strajă, Glosă în metru Goghen*.

26. Lucian Vasiliu – *Fiul omului*

Volumul are trei cicluri: *Fiul omului, Monade, Mic tractat despre omul bun şi frumos* şi caută un univers inedit al stărilor de conştiință prenatale vizând un intuiționism bergsonian suprarealist dar şi o introspecție psihanalitică de tip freudian.

Naşterea universului poetic este echivalentă cu geneza ființei sale umane *în visul Bunicului / se năştea divinul prunc / în ieslea cu paie / Mulțimea îşi punea încă speranțe / în revărsările Iordanului*. Paralelismul la viața Mântuitorului este substanța primului ciclu: *Nimeni nu mă lua încă de mână / să mă arate şi să spună: Iată, acesta este Fiul omului!*

În poezia *Monada Moldova* cu care se deschide ciclul *Monade* avem o identificare a eului poetic cu Țara Moldovei. *Frumoasă şi ocultă ca o rază*, ca o *mater genitrix*: *predestinat bucuriilor tale / predestinat durerilor în care m-ai născut*. Această *lumină lină* a harului, care a generat generațiile de poeți ai Moldovei, formează substanța ocultă, raza, pe care o caută şi o exprimă: *De toate mai presus eşti respirare / a sufletului nostru gânditor / lumină lină-n murmurare / pântec matern în care am să mor* (*Lumină de lună, eminesciană*).

27. Nichita Danilov – *Deasupra lucrurilor neantul*

Cunoscut prin seria volumelor: *Fântâni carteziene* (1980), *Câmp negru* (1982), *Arlechin pe marginea câmpului* (1985), *Poezii* (1987), *Deasupra lucrurilor neantul* (1991), *Urechea de cârpă* (1993), *Apocalipsa de carton* (1993), Nichita Danilov s-a impus în conştiința publică prin poezie şi eseu.

Volumul *Deasupra lucrurilor neantul* este deschis de poezia *Invocație,* care aminteşte de *Rugăciune* a lui Octavian Goga, unde Nichita Danilov se adresează Tatălui Ceresc: *Tată al focului şi Tată al apei / Tată al norilor şi Tată al vântului / Tată al răsăritului şi Tată al apusului, / Tată al luminii şi Tată al întunericului / Tată de dedesubt şi Tată de deasupra / Tată al nimicului şi Tată al Totului!* fără a îndrăzni să transforme invocația în rugăciune, în imn sau în psalm, fiindcă: *Cine în imensitatea Ta de strigătul Tău nu s-ar teme?* (*Melancolie*). Parabola din *The King* dezleagă sensul sentimentului de teamă, fiindcă artiştii şi cărturarii, care nu s-au simțit vrednici să-L slăvească şi să-L iubească pe Dumnezeu vor auzi cuvintele: *Dacă voi nu mă iubiți, nici eu nu vă iubesc pe voi şi veți simți mânia Mea peste veacuri!*, fiindcă Nichita Danilov ca şi Nietzsche în *Aşa grăit-a Zarathustra* crede că poate rosti nepedepsit blasfemia: *Dumnezeu era deja mort*, fiindcă el crede că aşa cum scrie cu literă mică: *americii*, *mississipi*, *broodway*, *keops*, *walt*, *ohio*, *missouri*, *feodor mihailovici*, îşi poate permite să scrie cu literă mică *tată*, când vorbeşte de Tatăl Ceresc.

De aceea Nichita Danilov şi toți poeții atei, care stau: *neputincioşi în fața zidurilor / ne întrebam ce cetate asediem şi a cui* şi nu găsesc răspuns, fiindcă în *Cetatea* cerului intră doar cei ce-L iubesc pe Dumnezeu, iar vicleniі ca vulpea din fabula cu strugurii cred că-i vorba de *o cetate cuprinsă de lepră*. Mesajul lor este rostit în poezia *Vulturii orbi*: *Numele meu a fost Deşert / Legea mea zădărnicie*, fiindcă mărturiseşte: *eu de mult mi-am pierdut credința* şi de aceea: *... în haos, în vecinică beznă acolo e locul meu!* (*Căderea*) alături de demonii – îngerii negri, care-i tortureaza somnul, şi cade cu ei. De aceea glasul poetului *se va pierde în deşert / ocolind locul unde se odihneşte Dumnezeu* (*Ziua de miercuri*). Poeții sunt judecați de Dumnezeu după cuvintele lor, de aceea Baudelaire, Tudor Arghezi, Nichita Danilov, George Bacovia trăiesc şi exprimă prin poezia lor damnarea, ca semn al Dreptății lui Dumnezeu.

28. Ovidiu Genaru – *Patimile după Bacovia*

Ovidiu Genaru aduce în poezie linia modernistă suprarealistă, cultivând dicteul în elegiile sale adunate în volumele *Nuduri* (1967), *Țara lui Pi* (1969), *Patimile după Bacovia* (1972), *Bucolice* (1973), *Goana după fericire* (1974), *Madona cu lacrimi* (1977), *Poeme rapide* (1983), *Câmpia cu spini* (1986).

Melancolia lui Bacovia este obsedantă pentru Ovidiu Genaru, fiindcă crede că *fericiți cei ce plâng că aceia se vor mângâia*, de aceea în *Preafericitul Bacovia* dezvoltă această idee: *Demult noi te-am numit preafericitul / cu acea nevoie de particule / nobiliare care nu-ți îngăduie / să fii uitat niciodată cu / onoarea la funerarii de gradul întâi / cu dreptul la aura sfinților / care s-au hrănit cu lăcuste şi mană*.

Poetul a fost definit ca un *profet al erosului*, *un tehnician al melancoliei*, dar cultivă patetismul ardent, elevația, beatitudinea senzației, tendința spre un spațiu al ritualului, universul provincial al coşmarului citadin bacovian, tonul de trubadur, tehnica seducției, mitul, inventivitatea spiritului, căutarea, ca şi Don Juan, a adevărului, ceea ce dă gravitate demersului liric.

29. Horia Bădescu – *Anotimpurile*

Cărțile publicate de versuri: *Marile Eleusii* (1971), *Nevăzutele Urse* (1975), *Cântece de viscol* (1976), *Ascunsa trudă* (1979), *Recurs la singurătate* (1982), *Starea bizantină*(1983), *Apăsarea lui Socrate* (1985), *Anotimpurile* (1986), *Furcile caudine* (1991), *Lieduri* (1992), *Fierul spinilor* (1985), *Ronsete* (1995), *Portret apocrif* (1998), *Ziua cenuşii* (2000) sunt o permanentă căutare a formei şi de aici ronsetul, o combinație dintre rondel şi sonet (Ronsete), fie o căutare a luminii şi a căldurii: *Printr-o târzie vară a păsărilor / lunecând în uitare / şi-n țipătul însorit al trupului* (*Până unde*), fie o căutare a specificului național: *Zică-se cântecul mierlei / prin aerul pur de armindeni: / va să ne-nvăluie soarele-marele, / de pretutindeni, de pretutindeni / zică-se cântecul cucului / pe de sub pleoapa pădurii; / tremure frunzele nucului / iarăşi spre noi mugurii / zică-se cântecul ploii / peste mirările râsului; / spele-se mugurii, noii / cu apa verde a grâului. / Zică-se cântecul pomului / din rădăcină în rădăcină; / peste cuvintele omului / fie înaltă lumină!* (*Cântec de mai*).

Anotimpurile sunt de fapt vârstele eului poetic, fiindcă rotirea anotimpurilor aduce o trecere prin vămile timpului notată prin constelații: Ursa, Orionul, Calea Lactee, spre amurgul vieții care prevesteşte pustiul: *E toamnă, pustiu de lumină, / creşte amurgul, ora declină, / cade roada, cade frunza, cade cuvântul, / se umple de sine pământul, / vin nopțile reci, cade bruma, / pe mâini ne alunecă viața, postuma, / bate la porți Orionul, vremea, vecia, / şuieră prin oase pustiul, pustia* (*Autumnalia*).

Venirea iernii este sentimentul tragic al trecerii vieții, care determină acel țipăt expresionist: *Ninge-n sarmatice aspre ținuturi; / iarna adâncă, fără liman. / Ninge în tine; n-ai cum să te scuturi / zilele, nopțile, lunile, anii! / Ninge într-una, totu-i o ceață / ninge în lucruri, ninge în cer, / cade zăpada, ninge de-o viață / şi nu mai ştii astăzi, mâine sau ieri / Nu mai sunt oameni, nu mai ai nume, / semnele, urmele nu se mai ştiu, / cada zăpada, ninge de-o lume / pe universu-ngropat de viu!* (*Iarnă sarmată*)

Sentimentul de spaimă generat de apropierea sfârşitului devine covârşitor depăşind melancolia bacoviană: *ninge fantastic, ninge-apocaliptic / sângele nostru s-a umbrit de frig / şi agățat de marginile lumii / te strig, te strig, te strig, te strig!* (*Diluviu*)

Această curgere dramatică şi inexorabilă a timpului este obsesia lui Horia Bădescu: *Ascultă orele gemând în rut. / Cum să opreşti ce nu e de oprit? / Pe limbi de ceas Iisus e răstignit. / Cu viața ta poți spune ce-ai făcut? / Ai mai putea s-o iei de la-nceput? / Ți s-a părut sau nu ți s-a părut?* (*Ți s-a părut sau nu ți s-a părut?*) Drumul liricii lui Horia Bădescu este de la întrebările grave până la sentimentul religios *urlând a pustiu în ruinele veacului*.

Direcţii, tendinţe, orientări şi realizări în dezvoltarea prozei contemporane

1. Dezvoltarea prozei contemporane continuă tendințele, direcțiile şi realizările din perioada interbelică, căutând răspunsuri la întrebările ridicate de schimbarea contextului social-istoric şi în acelaşi timp căutând să deschidă drumuri noi. Direcția realismului obiectiv reprezentată de Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu este continuată de Paul Georgescu, Dumitru Radu Popescu, Petru Dumitriu, Augustin Buzura, Alexandra Târziu, Eugen Barbu, Ion Druță, Alexandru Ivasiuc.

Direcția realismului de factură romantică, reprezentată în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu, Calistrat Hogaş, Ionel Teodoreanu, Emil Gârleanu, este continuată de Geo Bogza, Fănuş Neagu, Ana Blandiana, Nicolae Steinhardt, Eugen Uricaru.

Orientarea sau tendința de a realiza o proză de factură simbolică, de transfigurare prin mit a realității, reprezentată de Mateiu Caragiale, Alexandru Macedonski, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, este continuată de Ştefan Bănulescu, Peter Neagoe, Mihai Ursachi, Constantin Țoiu, Mircea Cărtărescu, A. E. Bakonsky, Tudor Octavian.

Tendința romanului de analiză psihologică, de experiment, reprezentată de Camil Petrescu, Gib Mihăiescu, Hortensia Papadat Bengescu în perioada intebelică, este continuată de Norman Manea, Costache Olăreanu, Radu Cosaşu, Radu Mareş, Maria Luiza Cristescu.

Romanul de factură istorică reprezentat în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu este continuat de Radu Teodoru, Dumitru Almaş, Dana Dumitriu, Mircea Ciobanu.

2. Geo Bogza

Viața şi activitatea literară. S-a născut la Ploieşti în 1908 şi se impune în mişcările de poezie modernă colaborând la revista *Unu* şi la *Bilete de papagal* a lui Tudor Arghezi. Va scrie versuri publicând plachete: *Poemul invectivă* (1930), *Ioana-Maria* (1937), *Cântec de revoltă, de dragoste şi moarte* (1945), *Orion* (1978).

Cea mai importantă activitate literară a sa o constituie volumele de reportaje literare: *Lumea petrolului* (1934), *Tăbăcarii* (1934), *Țara de piatră* (1935), *Cartea Oltului* (1945), *Moartea lui Iacob Onisia* (1945), *Porțile măreției*

(1951), *Tablou geografic* (1953), *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil* (1968), *Privelişti şi sentimente* (1972), *Paznic de far* (1974).

Moare la Bucureşti în septembrie 1993.

a) Reportajul *Cartea Oltului* poate fi interpretat ca un roman, fiindcă aduce imaginea unui univers social-uman, esenţializează trăsăturile prototipului uman carpato-dunărean. Are ca *temă* conştiinţa naţională şi ca *subiect* conceptul de *panta rhei,* aplicat, sub forma mitului Marea Trecere, prin timp şi spaţiu, fiinţei noastre naţionale.

Ideea este aceea a identităţii dintre scriitor, popor şi patrie, ca şi la Octavian Goga în poezia *Oltul,* dar, în acelaşi timp, şi o exprimare epică *de facto* a tezelor etnogenezei: continuitatea românilor în Dacia, romanitatea poporului român, latinitatea limbii române, unitatea poporului român. Geo Bogza dă Oltului rolul simbolic de a reprezenta fiinţa şi conştiinţa naţională, de unde şi subtitlul *statuia unui râu*. Este ideea de a da valoare de monument unui element simbolic, de a vorbi despre istoria, destinul poporului român, adică realizând la un nivel mult mai înalt ideea lui Alexandru Vlahuţă din *România pitorească* şi a lui Mihail Sadoveanu din *Ţara de dincolo de negură*.

Reportajul trebuie să surprindă un eveniment esenţial din viaţa unui popor, de aceea Geo Bogza împleteşte realitatea social-istorică, adică secvenţe din istoria naţională, secvenţe – *felii de viaţă* – din realitatea socială, descriind oameni şi fapte de viaţă de pe malurile Oltului, cu elemente de legendă şi mit. Ca într-un eseu se fac asociaţii la artă, muzică, literatură; ca într-un poem în proză se introduc pagini de poezie, împletind deci realismul cu romantismul, clasicismul, expresionismul, simbolismul, barocul într-o sinteză unică.

Imaginarul debordant romantic şi expresionist, simbolic şi mitic este realizat de către nori, care au *o memorie delirantă, vaste tratate de geografie, voluminoase enciclopedii*, fiindcă: *Norii pot tot, absolut tot*. Astfel, stropii de apă care – într-o zi – vor fi Olt, se alătură unii altora, fiecare cu noianuri de amintiri, plăsmuind clipă de clipă ceva, fiindcă ei sunt spiritualitatea esenţializată, un simbol al conştiinţei naţionale, aşa cum o reprezintă oamenii care fac prin însumare râul unui popor aflat în Marea Trecere. Norii redau imagini de animale şi păsări, personaje celebre, jucând scene unice, mituri, imagini din Judecata de Apoi.

Asemeni omului, Oltul trăieşte şapte vârste, de unde şi organizarea compoziţională a cărţii, pe motivul comuniunii dintre om şi natură:

1. Oltul izvorăşte din Hăşmaşul Mare sau treapta minerală a existenţei.
2. Oltul se îndreaptă spre miazăzi sau treapta vegetală a existenţei.
3. Oltul se întoarce spre miazănoapte sau treapta împlinirii totale.
4. Oltul străbate Ardealul spre Apus sau treapta vieţii spirituale.
5. Oltul străpunge Carpaţii sau treapta marii istorii.
6. Oltul traversează câmpia sau treapta liniştitului amurg.
7. Oltul se varsă în Dunăre sau treapta întoarcerii în cosmos.

Oltul, ca şi omul, este chinuit de *o mereu trează conştiinţă*, de aceea este înfăţişat *în lupta cu lumea şi cu sine însuşi, iar în cele din urmă împăcat cu sine*

şi cu lumea. Oltul este comparat cu poporul român şi de aceea *neamul de oameni sub ochii căruia curge acest neliniştit şi tragic râu, l-a privit dintotdeauna, cum a privit şi munţii, ce i-au ocrotit fiinţa, ca pe una dintre cele mai vii întruchipări ale pământului ce-i este vatră şi ca pe un foarte grav interlocutor*. Oltul apare când *patetic şi răzvrătit*, când joacă rolul *fiului risipitor*, când înfăţişându-se ca un bătrân înţelept în ultima parte a existenţei.

Structura secvenţială a textului împleteşte, prin lirism, fragmente disparate, *felii de viaţă* din istorie, din viaţa socială a locuitorilor de pe malul Oltului, surprinse cu mijloace adecvate, fragmente de eseu şi pagini de poem în proză.

Tema istoriei este ilustrată prin episodul de la Cârţa, unde Mihai Viteazul primeşte capul lui Andrei Bathory; prin compararea aşezării neolitice de la Ariujd cu Staţia de Radio România de lângă Braşov; prin prezentarea cetăţilor Rotbav, Feldioara, Aita Mare, Făgăraşul, Sibiul; prin cimitirul de eroi de la Boiţa, unde în primul război mondial a fost surprinsă de inamic o coloană din armata română; prin castrul roman şi masa lui Traian de la ieşirea din defileu; prin evocarea lui Mircea cel Bătrân la Cozia; prin evocarea felului în care s-a înecat în Olt, la Podul Olt, baronul de Brukenthal, guvernator al Transilvaniei, când fugea de revoluţionarii unguri la 1848.

Ca roman, *Cartea Oltului* aduce multe aspecte de viaţă socială, dar ca într-un roman realist de factură lirică, romantică, comparabil cu Sadoveanu. Prin tragismul episoadelor narate, poate fi comparat cu Ion Agârbiceanu, cu Pavel Dan, cu Liviu Rebreanu. Maniera în care o face însă este de reportaj realist, de aceea *Cartea Oltului* poate fi interpretată şi ca o suită de reportaje.

b) *Cartea Oltului* sintetizează impresii şi note dintr-o călătorie cu bicicleta de-a lungul Oltului, realizată în anul 1939, înaintea celui de-al Doilea Război Mondial. Ca reporter, Geo Bogza consemnează lapidar episoade semnificative din viaţa oamenilor de pe malurile Oltului.

Episodul cu ţăranii din satul Oşlobeni, care urcă pe Hăşmaşul Mare pentru a incinera animalele moarte, este prilej de a sugera un altar de piatră, în care ei, oamenii, parcă după un ritual străvechi, aduc jertfe unui zeu necunoscut. Oltul va lua cu sine imaginea rugului comparat cu un *bou uriaş de jar*, dar şi imaginea muntelui sacru al românilor, Ceahlăul. La mina de aramă de la Bălan se înserează un fragment din viaţa minerilor, când la lumina lămpilor de carbid aceştia străbat kilometri în adâncul muntelui, spre a scoate la lumină metalul cu care se fac războaiele, revoluţiile, dar şi clopotele bisericilor.

Alt episod de viaţă este lângă Tuşnad, la Bicsad, unde este o carieră de piatră şi se prezintă viaţa grea a celor ce muncesc aici, în timp ce concasorul sfărâmă *hălci de vulcan.* Imaginea oamenilor este realistă şi impregnată de un umanism discret: *Oltul îi cimentează unii de alţii* prin praful de piatră, fiindcă ei, ca şi minerii, sunt *cel mai adânc strat uman al ţării.*

Chipurile copiilor sunt simbolice, arhetipale: *par pui de voievozi, coconi moştenitori ai unui sceptru, pe care nu-l vor pierde niciodată*, ca şi imaginea fetelor: *fetele mai ales dau prilej întregii taine şi armonii a creaţiei să se întrupeze într-o singură fiinţă*. Ele, imaginile, vin să sugereze prototipul carpato-dunărean, *statuie însufleţită a frumuseţii, centrul inefabil al firii.*

Elementul senzațional al reporterului apare când discută contrastul dintre tehnologiile neolitice de la Ariujd şi tehnologia modernă pe care o reprezintă Postul de Radio de la Braşov, despre felul în care consemnează reintegrarea celor repatriați din America. Ei au fost la Detroit, New York, Cleveland, au lucrat cu Ford, au trudit din greu în marile uzine, au contribuit, aşa cum li s-a cerut, la războiul de întregire şi desăvârşire a unității naționale şi apoi s-au întors. Ei şi-au cumpărat pământuri, şi-au reaşezat gospodăriile, casele, reluând firul vieții lor, întrerupt, de la poalele Carpaților. După scurt timp, aveau acelaşi port cu cei din sat. Senzațională este imaginea alienaților de la ospiciul Câineni, care contemplă cum unul dintre ei a prins o mreană şi se rostogoleşte cu ea prin iarbă. Este o sugerare a legendei lostriței din nuvela lui Vasile Voiculescu.

Tot ca o pagină de reportaj este povestirea tragică a celor două bătrâne din defileul Oltului. Iarna, venită mai devreme, a făcut ca porumbul pus în micuța lor grădiniță să nu se coacă. De aceea n-au avut ce să dea de mâncare bătrânului soț bolnav al uneia dintre ele şi l-au lăsat să moară de foame. Moartea este o temă gravă, sugerată de muzica lui Wagner, când Oltul trece prin defileul dintre muntele Suru şi munții Coziei. Intrarea în defileu este străjuită de un cimitir de eroi români, care, la retragerea neasigurată prin defileu, au fost surprinşi la Boița de atacul unui comando german.

Viața plutaşilor care străbat cu primejdia vieții lor defileul, trecând trunchiurile de brad prin locurile primejdioase de la Talpa Ursului, este un alt element de reportaj. Ieşiți din jocul aspru al vieții şi al morții, plutaşii vor veghea, timp de două săptămâni, până când plutele vor ajunge la Dunăre.

Lumea satelor, pe care le întâlneşte Oltul în calea sa, este plină de întâmplări tragice, fiindcă fiecare are rude sau prieteni care s-au înecat în Olt. Aceste *frânturi de viață* omenească Oltul le priveşte îngândurat, meditând parcă la destinul uman, aici unde, la vărsarea în Dunăre, dunele de nisip sugerează că toate sunt deşertăciuni. Oltul intră în marele somn, în timp ce plutaşii dorm şi visează pământurile pe care le-au lăsat în urmă. Este posibilă o asociere la *Somnul din somn* al Anei Blandiana.

c) *Cartea Oltului* este un eseu, fiindcă asociază fragmente de istorie cu asociații livreşti, cu elemente din opere de artă, mitologie, literatură, muzică, legendă, viață socială, folclor, printr-o tehnică de poem în proză. Tema acestui eseu este conceptul de *panta rhei,* enunțat clar de autor: *„Aici, în adevăr, părând a fi lumii marele sens, toate curg”*.

Curgerea imaginilor este fascinantă, realizând, ca în estetica de tip baroc, o *meraviglia: Corăbii feniciene – mereu corăbii feniciene, temple aztece, turme colosale de mamuți, schelete de dinozauri, statui de faraoni – multe statui de faraoni, şi de zei asiatici, regi în clipa încoronării şi regi urcând pe eşafod, mame cu pruncul la sân, cai înaripați, mereu cai înaripați, pisici fantastice semănând cu morile de vânt, ogari care se prefac repede în şerpi de fum, lungi caravane de cămile, aripi cât jumătate din boltă, în căutarea unei păsări sau a unui umăr omenesc, cărora să li se potrivească, imense radiografii pulmonare, turnul cu care cele dintâi seminții au încercat să ajungă la cer, templele unor religii care s-au pierdut pentru totdeauna... cocoşi gigantici salutând cine ştie ce*

răsărit, coloana vertebrală – îngeri vestind Judecata de Apoi. Este procedeul suprarealist al frottage-ului.

Acest imaginar debordant de tip suprarealist, sau această înfoliere de tip baroc a imaginarului este o trăsătură a stilului lui Geo Bogza.

Elementele de mit şi legendă sunt uşor introduse într-un astfel de context: *Muntele Suru. E foarte bătrân, ros îndelung de neîndurătorul dinte al vremii. Spre seară, când razele soarelui îl izbesc în plin, pare un ţăran cu faţa săpată de brazde adânci. Nu mai e un prinţ fantastic, ci un uriaş umil încovoiat sub povara anilor.*

Asociaţiile muzicale dovedesc sensibilitatea unui spirit cultivat şi cu o mare disponibilitate de a imagina, de a construi asociaţii ca şi Al. Odobescu în *Pseudokynegeticos: Violoncele, flaute, viori, se întrec să-i măsoare splendoarea şi durata, în timp ce alămurile ţâşnesc în cuprinsul lui ca flăcările unui incendiu. Mai târziu, când sub pâlpâirea lor totul a fost mistuit, rămânând doar amare întinderi de cenuşă, un oboi singuratic îşi face auzit suspinul şi o nouă cântare se înfiripă, naivă şi simplă, pe ruinele celei dispărute. E toată povestea lumii, a mereu pieritoarei şi mereu renăscutei ei frumuseţi, în glasul Oltului, pe când cu o imperială solemnitate coboară treptele largi ale Carpaţilor*.

Modelul melodiilor lui Wagner însoţeşte trecerea prin defileul Carpaţilor meridionali a Oltului. Când el curge prin câmpie avem o muzică de Debussy. Apar eroi din piesele lui Shakespeare, eroi din mitologie, din opere celebre ale literaturii universale în metamorfoza imaginilor norilor ce, ca şi Oltul, *curg pregătind simfonia mai amplă care se vesteşte*. Apoi *Oltul intră în marele somn,* asociind atât mitul Marea Trecere, cât şi conceptul de *fortuna labilis*.

d) *Cartea Oltului* poate fi interpretată ca un poem în proză, fiindcă are un evident stil poetic, în care găsim metafore-simbol ca: *acolo sub acel brad singuratic legănat, ca un catarg, pe larga ondulare a culmilor, murmura izvorul; Iar ea – halucinaţie a geologiei, bizara apariţie a marilor înălţimi – pare crescută din gingăşia unei guri de balaur*; *Dar, recea văpaie, fără a-l mistui, mai mult îl cristalizează ca pe un inimaginabil diamant, trecându-l luminos şi straniu în veşnicie*.

Inovaţiile aduse de Geo Bogza sunt o interferenţă a metonimiilor cu simbolul spre a crea imagini sugestive. Astfel, lacul Sfânta Ana este *fantastic vis subteran*, este *munte lichid cu vârful în jos cu ascuţişuri care împung pământul.* Iar muncitorii formau un lanţ *din zale de carne chinuită*; urcau *călăuziţi de firul Oltului, trăgându-se pe el ca pe o frânghie, înfăşurându-l în ei înşişi, pe mosorul adânc al oaselor*.

Metamorfoza imaginarului devine o alegorie onirică expresionistă. Curgerea norilor se transformă treptat într-un animal nemaivăzut, un fel de cangur cu aripi, având drept ţintă a zborului său cam şovăielnic şi greoi barca unui vânător polar care se pregăteşte să ucidă o focă neagră. Dar aceasta, ca şi cum ar fi în neamul ei o neîntrecută vrăjitoare, îi preschimbă barca în sarcofagul celei mai frumoase regine a antichităţii, iar suliţa, pe care imprudentul pescar era gata s-o arunce *în turn înalt al unei cetăţi de sidef, asupra căreia hoarde sălbatice nu întârzie să dea năvală.*

Alegoria este un procedeu utilizat de Geo Bogza spre a surprinde furtuna din munți: *Enormi şi înfuriați, cuirasate trăgând cu toate tunurile, balauri împroşcând groaznice veninuri electrice, norii asaltează muntele; Dârz, zgribulit, neînduplecat, el rezistă cu întreaga-i ființă de cremene*. Ea însumează simboluri, metonimii, epitete, metafore.

Hiperbola simbolică este un alt procedeu stilistic, interferat într-o metonimie: *Astfel stropii de apă, care într-o zi vor fi Olt, se alătură unii altora, fiecare cu noianuri de amintiri*.

Stilul lui Geo Bogza este poetic, ornamental. Metaforele, simbolurile, metonimiile, epitetele, comparațiile, hiperbolele, alegoriile, metamorfozele, miturile curg într-un flux fără oprire, de fluviu, creând imagini, sugerând mituri, legende, eroi. Lexicul este eterogen, cuprinzând atât neologisme, cât şi termeni populari, sau termeni rari, cărora li se dau valori poetice în expresii ca: *circumvoluțiunile de granit ale muntelui, ca un gând straniu se strecoară în enormul creier sfidând primejdia*. Este o sinteză de realism, romantism, clasicism, suprarealism, impresionism.

Geo Bogza este un poet care se exprimă în proză ca şi Calistrat Hogaş sau Mihail Sadoveanu, cu care a fost comparat.

3. Alexandru Ivasiuc – *Apa*

Titlul romanului sugerează expresia „pescuitori în ape tulburi" când la momentele de instabilitate politico-socială se formează astfel de grupuri de delincvenți. Perioada de după cel de al Doilea Război Mondial a creat un astfel de climat. Acțiunea se petrece undeva într-un orăşel din Ardeal, terorizat de cei adunați în banda lui Ion Lumei zis Piticu şi anume Ghencea, falsul părinte Mureşan şi alții. Ei sunt ajutați de comisarul Meseşan care-l asasinează pe Stroblea profitând de faptul că prefectul Florescu este un fals om politic şi-l lasă pe Piticu să speculeze, să fure. Revolta oamenilor, mai ales după asasinarea muncitorului ceferist Leordeanu, îl determină pe Ion Dăncuş, secretarul organizației orăşeneşti a Partidului Comunist, să se alăture acestora. Din rândurile lor se conturează frânarul Gheorghe şi Mathus. Acțiunile lui Dăncuş şi ale comitetului reprezentat de Weiss, Sofronovici, Ecaterina Lungu sunt paralizate de faptul că nu au puterea executivă.

Grupul conservatorilor este condus de dr. Şuluțiu, care, împreună cu dr. Alexandru Chindriş, Aloisiu Vlad de Şomcuța Mare, profesorul Emil Puşcariu, Paul Dunca, se adună spre a-l primi pe ziaristul Cyrus Warner de la *The Sun*. Se discută probleme ale contextului politic, ca lupta generalului Wei şi a Kuomintang-ului împotriva comuniştilor lui Mao, fiindcă Cyrus Warner văzuse cum generalul Wei spânzurase vreo mie două sute dintre ei.

Venirea lui Octavian Grigorescu cu un avion militar rezolvă situația. El este întâmpinat de Ion Dăncuş, Weiss, Sofronovici, Mathus. Acesta preia prerogativele de prefect al județului, îl numeşte procuror şef pe Manea, îl face polițist pe Mathus, cheamă armata. Chestorul Dumitru Rădulescu, şeful poliției, îi dă dosarul secret cu vinovăția lui Meseşan. A doua zi generalul Brădățeanu şi căpitanul Dimitrie Pruncu vin la prefectură şi primesc ordinul să lichideze

„Reduta” lui Piticu. Căpitanul Pruncu aduce o campanie dotată cu branduri şi-i somează pe oamenii lui Piticu să se predea şi să depună armele. După ce bandiții se predau, Mathus şi un locotenent pătrund în vilă ca să-l aresteze pe Piticu, dar îl găsesc spânzurat în biblioteca acestui mic castel Grödl.

Idila dintre Paul Dunca şi Hermiona Grödl, proprietara castelului, în care se închisese banda lui Ion Lumei zis Piticu, este fără rezonanțe în conflictul social major al romanului şi finalul de happy end pentru Paul Dunca şi Hermiona este facil. De aceea în peisajul anilor '70 romanul apărea în mai multe ediții cu tiraje mari, fiind reprezentativ pentru proletcultismul şi realismul socialist caracteristic epocii. Romanul capătă în contextul social istoric contemporan o nouă dimensiune în sensul că şi pe aceşti mafioți contemporani îi va lua apa, fiindcă lecția istoriei este legică, chiar dacă cei implicați o ignoră.

4. Nicolae Steinhardt

a) *Jurnalul fericirii* poate fi citit ca un roman realist în formă de jurnal. Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viața socială românească în timpul dictaturii comuniste.

Mesajul este că o societate satanică, construită pe ateism, violență, minciună, abuz, grosolănie, viclenie, asasinat politic, este sortită pieirii.

Subiectul este viața în lagărul sau puşcăria socială comunistă. Locutorul (autorul) este arestat şi închis, eveniment care-l determină să mediteze la una din cele trei soluții aplicate de către disidenții dictaturii comuniste, dar şi de Winston Churchill:

1. Soluția Aleksandr Soljenițân din cartea *Arhipelagul Gulag,* care, din momentul când păşeşte pe pragul Securității, s-a considerat un om mort.

2. Soluția Aleksandr Zinoviev care, în cartea *Înălțimile găunoase,* propune un tip de inadaptat la sistemul comunist, zurbagiul.

3. Soluția Winston Churchill: *Va fi război. Praf şi pulbere se va alege din imperiul britanic. Moartea ne pândeşte pe toți, iar eu simt că întineresc cu douăzeci de ani*. Adică să consideri răul ca un prilej de afirmare a personalității tale, opunându-te.

4. Soluția Vladimir Bukovski, care, invitat la K.G.B., nu doarme de nerăbdare, *fiindcă abia aşteaptă să intre în ei ca un tanc.*

Totalitarismul, ca formă de viață socială, este urmărit sub forma instituțiilor care impun o teroare satanică în lume. Se dau chiar definiții ale totalitarismului: *Totalitarismul nu este atât închegarea unei teorii economice, biologice ori sociale cât mai ales manifestarea unei atracții către moarte*. Scriitori ca Ion Pillat, Vladimir Streinu, Constantin Noica sunt înconjurați de soldați cu puşca în mână, ceea ce arată caracterul dictaturii comuniste, dar şi frica celor care au furat puterea şi o exercită prin violență, abuz şi crimă.

Jurnalul reliefează atacul împotriva intelectualilor români, condus din afara țării, cu scopul de a decapita conştiința națională şi a impune prin violență ateismul sionist. De aceea episcopul Leu, medicul poet Vasile Voiculescu sunt batjocoriți, insultați, loviți de gardieni. Păstorel Teodoreanu cere creion şi hârtie ca să-şi continue activitatea. În închisoare Noica, Ion Pillat, Al. Paleologu,

Sergiu Al. George, C. Răileanu organizează lecții de cultură extrem de interesante, exprimând în esență o altă soluție de luptă împotriva totalitarismului.

Contrastul are trei planuri. Planul vieții de închisoare este violent, brutal, animalic, fiindcă Steinhardt stă dezbrăcat în frig, făcând o corvoadă, trăieşte *într-o bombă puturoasă, cu noroi, plină cu zeci de paturi de fier,* fără niciun fel de *condiții de igienă.* Planul vieții intelectuale este exprimat prin prezența unor mari personalități, prin contactul direct al autorului cu aceste mari personalități ale vieții literare şi ştiințifice. Planul vieții religioase îl trăieşte intens, fiindcă stă lângă un preot ortodox, Mina, care-l botează, şi doi preoți greco-catolici, Nicolae şi Iuliu. La Jilava ia primele lecții de catiheză şi, după botez, simte o bucurie neînțeleasă, începe un drum în interior. Este o împlinire a unui destin, pe care i l-a prezis în Elveția un student de la Oxford, când l-a prevenit că Domnul Iisus Hristos îl va chema. Atunci el constată *ce departe e Hristos*. În închisoare lucrurile se schimbă, fiindcă simte prezența Domnului Iisus: *Hristos e acolo la doi paşi, că te vede, că te-a văzut, că te-a văzut dintotdeauna – se-nțelege în câteva minute*. El înțelege mesajul visului său, pe care irlandezul i-l repetă la Londra: *te vei număra printre închinătorii Lui.*

Viața în închisoare devine, de aceea, suma supliciilor prigoanei pe care o îndură orice creştin adevărat ca o împlinire a versetului: *Bate-voi păstorul şi se vor risipi oile*. El trebuia să mănânce arpacaş fierbinte şi să bea apă rece, ca să-i plesnească dinții şi să-l doară şi stomacul; să facă mătănii până la leşin; să se cațere cu unghiile pe ziduri; să mănânce excremente; să doarmă doar patru ore pe noapte, în care timp se dă o aşa-zisă alarmă şi sunt siliți să stea sub pat. Sunt obligați să stea în picioare de la patru dimineața până la douăsprezece noaptea. Apoi intră gardienii cu extinctoarele, le umplu celula de spumă şi-i pun s-o frece până dimineață. Este o lume de infern satanic, fiindcă gardienii devin adevărați demoni, ca în *Fenomenul Piteşti* al lui Ierunca sau *Tărâmul Gheenei* al lui Costin Merişcă. Realitatea a fost însă mult mai dură la Canal, în Siberia, sau în închisorile – pivnițe ca cea de la Pângărați, cu scop de exterminare.

b) *Jurnalul fericirii* poate fi interpretat ca un eseu, fiindcă este impregnat cu referiri la filosofi ca Plotin, Heidegger, Kirkegaard, la scriitori ca Dostoievski, Camus, Balzac, Iorga, la tablouri de Velasquez, Holbein. Panseurile sunt introduse ca o concluzie la un eveniment povestit, amintind *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir. Astfel, după ce se povesteşte scena în care Paul Dimitriu slujeşte ca martor în procesul împotriva lui Petre Dimitriu, scriitor comunist fugit peste graniță, este introdus un panseu de André Breton: *Viața e felul în care un ins pare a se fi învoit cu inacceptabila condiție umană*.

Sunt comentate două tablouri celebre ale răstignirii Domnului Iisus Hristos. Tabloul lui Velasquez arată un cer de plumb, cu fundalul crucilor, ca o ilustrare a lui: *Eli, Eli, lama sabahtani*, ca un sistem închis, ca o lume sinistră de pietre, zgură, gunoi, o lume fără Dumnezeu.

Răstignirea nu apare ca simbolică, ci ca un fapt real, cu sânge, sudoare, suferință. Se comentează sensul rugăciunii cu versetul: *facă-se voia Ta*, în care Fiul lui Dumnezeu ne arată cum trebuie să fie această ascultare a lui

Dumnezeu până la moarte. Autenticitatea trăirii supliciilor şi morții, de către Domnul Iisus Hristos, are sensul de a arăta că sacrificiul de sine a fost real.

Tabloul lui Holbein accentuează această idee a morții autentice, care spulberă speranțele şi credința din apostoli. Este pusă față-n față moartea senină a lui Socrate, care-i învață pe elevii săi lecția morții şi demnității umane, fiindcă sensul filosofiei este să-i învețe pe oameni cum să trăiască şi să moară. Această idee este sintetizată de Eminescu în poezia *Odă* (în metru antic)*: Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*.

Moartea Domnului Iisus Hristos este chinuită, dar divină. Ea are un scop dumnezeiesc – mântuirea lumii. De aceea toți cei care intră în Împărăția dată de Dumnezeu Tatăl Domnului Iisus Hristos, nu pot intra decât prin sacrificiu de sine, prin Cruce, prin El, ca întreaga veşnicie să-l fie devotați, recunoscători pentru sacrificiul Său pentru noi. De aceea în fața lui Pillat, Domnul Iisus Hristos nu se dezvinovăţeşte şi nici în fața lui Caiafa, fiindcă *Ai dreptul să ierți numai ce s-a făcut în paguba ta,* spune Nicolae Steihardt, folosind un panseu al lui Nicolae Iorga. Concluzia lui este: *Dacă nu poți îndrepta nedreptatea trebuie să-ți dai demisia, să te sinucizi sau să intri în mănăstire.* Ultima este pentru cei ce au credință. Credința este greu de definit, fiind *cuget de om nebun*, *aventură, contestarea evidenței, încredere într-un nefapt*. Steinhardt nu înțelege că ea este dar al Duhului Sfânt, care deschide ochiul cugetului.

Lumea comunistă este sortită pieirii, fiind construită pe un model de gândire satanică, exprimată prin ateism, ură, bănuială, crimă. Neîncrederea e ucigătoare ca pruncuciderea, fiindcă *îl transformă pe om în şmecher*: *Marea taină a tuturor nenorocirilor: bănuiala, otrava, neghina, pârjolul*. Epoca comunistă s-a bazat pe bănuială, frică, şmecherie. Teza stalinistă că lupta de clasă se ascute mereu, justifică asasinatele, ura, teroarea şi are azi o confirmare stranie, prin ceea ce se petrece în lume.

c) *Jurnalul fericirii* este o meditație pe tema destinului. Cartea este realizată într-o tehnică de contrapunct spre a descoperi sensul vieții. Problema liberului arbitru pusă de filosofie este în esență problema libertății. Se discută câteva panseuri pe această temă. Pentru Thomas Mann libertatea este o noțiune *pedantă şi burgheză*, pentru Aleksandr Hertzen *doar indivizii civilizați doresc libertatea,* iar pentru Nicolae Bălcescu – *cine luptă pentru libertate luptă pentru Dumnezeu*. Pentru Sfântul apostol Pavel *Domnul este Duh şi unde este Duhul Domnului acolo este libertate* (II, Cor., 3, 17). Din această cauză *nu se cuvine să facem niciun rău nimănui, că orice dezordine, mojicie, brutalitate, ceartă, enervare, dispreț, jignire e de la diavol: că făptuirea binelui e maxima cea mai egoistă.*

Steinhardt descoperă libertatea în puşcărie. Ea este pacea lăuntrică sau, cum spune Kierkegaard: *Dumnezeu e cu desăvârşire absent în lume, dar e cu desăvârşire prezent înlăuntrul nostru.*

Meditația pleacă de la cuvintele tatălui său când este arestat: *nu te întrista, pleci dintr-o închisoare largă într-una mai strâmtă, iar la ieşire nu te bucura prea tare, vei trece dintr-o închisoare strâmtă într-una mai largă* ca mod de a înțelege viața socială într-un regim de dictatură.

Cele două vise povestite părintelui Haralambie sunt nucleul meditației sale pe tema *fortuna labilis*, sunt mesajul expresionist al cărții. După ce se botează, o visează pe mama lui într-o biserică care-l îndeamnă să sărute icoanele. Al doilea vis este, de fapt, un extaz, în care, inundat de o lumină interioară, simte că a venit Domnul. El simte cum cercul de lumină se lățeşte în interiorul lui şi îl înlocuieşte. Este momentul când Duhul Sfânt şi Domnul Iisus vin să locuiască în cămara inimii, este cea de a doua naştere din Duh, pe care o discută Domnul Iisus Hristos cu Nicodim. De aici panseul: *Situația de creştin este totuna cu situația de aristocrat*, aşa cum situația lui înainte de botez era de blestemat, ca a tuturor evreilor nebotezați ortodox.

d) *Jurnalul fericirii* are un mesaj expresionist, teologic, ortodox, fiindcă urmăreşte procesul formării conştiinței creştine. El combate teoria ateistă, satanică, denigratoare a celor ce susțin că religia creştină este o filosofie de sclavi. Ortodoxia este o religie a curajului: *La iezerul de foc se duc fricoşii* (Apocalipsa, 21, 8). El arată că îndemnul Domnului Iisus Hristos: *Îndrăzneşte, fiule* (Matei 11, 12) este marele secret al mântuirii: *Împărăția cerurilor se ia prin stăruință şi cei ce se silesc pun mâna pe ea* (Matei 11, 12).

Creştinul este cel căruia Dumnezeu i-a dat Duhul Temerii de Dumnezeu (II, Tim., 1, 9) şi poate duce războiul nevăzut ca ostaş al Domnului Iisus Hristos (II, Tim., 2, 3), încins cu adevărul, îmbrăcat cu platoşa dreptății, are coiful mântuirii şi sabia Duhului Sfânt. Credința devine treptat iubire şi iubirea aduce curajul, de aceea lângă crucea Domnului Iisus Hristos rămâne doar Sfântul apostol Ioan: *În iubire nu este frică ci iubirea adevărată alungă frica* (Epist., I 4, 18). Meditația este continuată cu panseuri din diferiți cugetători: Descartes: *Toate greutățile provin din faptul că-ți lipseşte curajul*; Saint Just: *Împrejurările nu sunt dificile decât pentru cei ce se dau înapoi din fața mormântului lor*; Corneille: *dacă vrem să fim liberi nu trebuie să ne fie frică de a muri*.

Mesajul expresionist constă şi în mărturiile sale cu privire la realitățile contemporane. Astfel, el demască activitatea de distrugere națională dusă de Carol al II-lea: *Carol al II-lea pentru mine este cel mai pustiitor flagel care s-a abătut vreodată asupra țării româneşti, mai rău decât hunii, avarii, gepizii, pecenegii, podghiazurile tătărăşti şi şleahticii polonezi, decât potopul, grindina, seceta, invazia lui Carol-Robert, ciuma lui Caragea, incursiunile lui Pazvantoglu, expedițiile punitive turceşti, paşa din Silistra, cazacii, dragostea puterii ocrotitoare după 1774, incendiile, cutremurele, lăcustele, despăduririle, revărsările de ape, răpirile de teritorii, filoxera, ocupațiile austriace şi ruseşti...* . Această invectivă este provocată de modul în care Carol al II-lea a furat banii şi a jefuit tezaurul României necesar într-un moment-cheie pentru înarmare, spre a ne putea apăra de agresiunea sionisto-rusă, care a distrus România. Sunt demascate şi minciunile cu privire la politica generalului Antonescu: *Despre Antonescu însă nu pot să nu arăt că, oricum singurul din toată Europa a cutezat să i se opună lui Hitler, să-i țină piept într-o chestiune de onoare personală pentru acesta, în care nici Pétain, nici cardinalii nu i-au spus nu. În vreme ce floarea aristocrației germane, generalii şi feldmareşalii acoperiți de medalii şi decorații stăteau smirnă în fața lui şi tremurau iar el făcea spume la gură şi*

alerga urlând de la un capăt la altul al încăperii, Antonescu i-a ținut piept în propriul lui bârlog de la Berchtesgaden, dârz, cu modestia cuvenită, a scăpat de la moarte câteva sute de mii de evrei. Nu arată că tocmai aceştia îl vor căsăpi fără milă pe el şi pe militarii care i-au apărat, ca o împlinire a proverbului: *pe cine nu laşi să moară nu te lasă să trăieşti*, fiindcă evreii vor să aducă domnia lui Anticrist în lume şi să împlinească cuvântul: *Căci se va cere de la neamul acesta tot sângele vărsat de la Cain... .*

Implicarea regelui Mihai şi rolul său în actul de la 23 august, arestarea şi uciderea lui Antonescu sunt văzute ca o greşeală: *şi, orice ar fi fost, regele Mihai putea, trebuia să-l înlocuiască pe Antonescu de la putere, la nevoie să-l aresteze deşi soluția expedierii în străinătate cu un avion ar fi fost mai nobilă – dar nu să-l predea unui particular, lui Bodnăraş, ca să fie dus în casa acestuia... Gestul regal, mai bine zis al sfătuitorului tronului nu are nicio scuză*. Nu comentează faptul că actul de la 23 august 1944 a însemnat uciderea a două milioane de români, jefuirea tezaurului național, adică patruzeci de vagoane de aur, demontarea a sute de fabrici care au fost duse în Rusia, precum şi transformarea României într-o semicolonie ruso-sionistă, ruperea unei părți din teritoriul țării, adică o tâlhărie sionisto-comunistă imensă.

El îşi datorează viața legionarilor, care l-au ajutat în închisoare, fiindcă i-au dat hrana lor, ceea ce arată cât de mincinoasă este imaginea despre legionari construită de propaganda sionisto-comunistă.

Jurnalul fericirii este drumul regăsirii lui Dumnezeu, pe care-l străbate un suflet în general şi un evreu în special, arătând ce trebuie să facă evreii ca să redevină poporul ales, să iasă din blestemul cu care ei înşişi s-au blestemat, când la momentul răstignirii Domnului Iisus au spus ca sângele Lui să cadă asupra lor şi a copiilor lor. Este *fericirea pierdută, fiindcă Dumnezeu însuşi – Dumnezeu care nu poate fi decât al Bucuriei!*, se transformă în Dumnezeu al lacrimilor: *Domnul care stă spânzurat pe lemn, Sfântul Duh care suspină şi Maria care plânge pe Munte.*

Steihardt introduce panseuri ca nişte concluzii şi cu un astfel de panseu încheiem:

De raiul pământesc nu ne mai apropiem, decât suferind şi suferința aceasta e singurul lucru, care ne poate convinge că pierduta Grădină tot mai există.

5. Augustin Buzura

Viața şi activitatea literară. S-a născut în 1938 la Berința în Maramureş. Este medic ca şi Vasile Voiculescu. A publicat povestiri: *Capul Bunei Speranțe* (1963), *De ce zboară vulturul?* (1966). Romane: *Absenții* (1970), *Fețele tăcerii* (1974), *Orgolii* (1977), *Vocile nopții* (1980), *Refugii* (1984), *Drumul cenuşii* (1988). Ocupă diferite funcții de redactor şi de consilier cultural.

Vocile nopții

Vocile nopții este un roman realist, cu un profund caracter social. Eroul principal, Ştefan Pintea, este obligat să-şi întrerupă studiile din cauză că familia lui trece printr-un moment greu. Inundațiile din vara anului 1970 le-au distrus casa. De aceea este nevoit să intre să lucreze într-o uzină, să locuiască într-un

cămin muncitoresc, să suporte răutatea, alcoolismul şi degradarea clasei muncitoare atotconducătoare. Trebuie să facă faţă unei înscenări. El strânge bani pentru a-şi ajuta familia şi este acuzat că ar fi furat aceşti bani. Este anchetat de miliţie şi pentru a scăpa de aceste fricţiuni, se mută în oraş, într-o cameră închiriată de inginerul Filipaş.

Eroii trăiesc febril, simt că fac ceva ce nu le este îngăduit, că fură ceva, că sunt în afara legii. Ei nu au o concepţie clară despre sensul vieţii. Eroul are nişte vise pe care nu le înţelege, dar sunt nişte misterioase semnale de alarmă, ce-l înştiinţează asupra unor pericole. El simte o tensiune care-l determină să fie prudent.

Treptat, îşi dă seama că trebuie să gândească altfel, că nu-şi mai aparţine, *intrase lent în sfera de atracţie a unei voinţe superioare lui, a unei forţe ce nu ţinea seama de el, care îl domina, îl dirija"* În acest timp, neliniştit, aleargă noaptea la geam, unde caută parcă răspuns la întrebările intuite de sufletul său privind cerul. Erau *nostalgii secrete, chemarea tainică a cerului*. Acesta este mesajul subtil sugerat, că în om se mai aud chemările îngereşti, deşi trăieşte într-o lume degradată de ateism, corupţie absurdă, depărtată de Dumnezeu. Inginerul Filipaş exprimă parcă cel mai bine efectele acestei înstrăinări cu mofturile, zarva, izbucnirile de autoritate sub care-şi maschează nesiguranţa în fidelitatea Lenei, când lipseşte de acasă. Este romanul unei stări de spirit, al unei lumi care trăieşte în întunericul societăţii comuniste, dominată de ucenicii lui Anticrist.

6. Augustin Buzura – *Orgolii*

Substanţa romanului o formează viaţa socială contemporană, iar mesajul lui este că o societate de arivişti comunişti, brutali, ipocriţi, perverşi este sortită pieirii.

Subiectul îl formează alegerile pentru funcţia de rector într-un institut de medicină, se sugerează oraşul Cluj. Eroul principal este medicul Ion Cristian, a cărui valoare o recunosc şi adversarii. Puternic, el ştie să treacă peste şicanele pe care i le organizează colegii invidioşi şi conducerea institutului. El ştie că are un singur adversar şi acesta este cancerul, fiindcă lucrează la obţinerea citostaticului salvator. Experimentul său este în mod evident un drum spre rezultate, de aceea perseverenţa şi pasiunea cu care lucrează, sunt suspecte pentru ceilalţi. Duşmanii, ca să-l împiedice, îl antrenează în cursa pentru putere, ca să poată obţine banii şi echipamentele necesare experimentului. Pentru că este o personalitate puternică, ar fi putut să obţină funcţia, dacă ar fi candidat. Alţi arivişti dornici şi ei să obţină o funcţie, pe care n-o merită, caută să-l împiedice. Dacă ar obţine funcţia de rector, ar putea face un grup de cercetare puternic, cu fonduri şi aparatură, iar şansele de reuşită ar creşte mult. Primul grup acţionează prin blamuri, intrigi, delaţiuni, apostrofări, alcătuind o conspiraţie a spiritelor opace şi malefice. Alt grup mai viclean, condus de doctorul Redman, îi întinde o cursă fiului său, Andrei, student la medicină. Evenimentul determină o apropiere a fiului de tatăl său.

Când este pe punctul de a obţine rezultatele dorite, Ion Cristian este lovit de propriile sale limite, probleme şi neputinţe; moare revăzându-şi iubita din tinereţe.

Orgolii devine, astfel, şi o meditație pe tema destinului, un roman social cu o serie de eroi tipici, medici ca Dumitrescu, Crețu, Otescu, dar şi cu pseudo-personalități ca Redman sau Varlaam. Se surprind modurile prin care ei atacă, se face o critică incisivă a instituțiilor şi moravurilor.

Romanul este realist, fiindcă aduce eroi tipici, *felii de viață* socială, are un acut caracter critic, dar, în acelaşi timp, apar unele elemente clasiciste. Eroii au dimensiuni general-umane, apărând ca: ariviştii, cercetătorul, intrigantul, delatorul, anchetatorul. Vocile din roman sunt un mod de a cultiva plurilingvismul şi de a realiza un colaj. Delatorul vorbeşte sub forma unui jurnal, Ion Cristian prin solilocvii, fiindcă se simte anacronic față de o societate de arivişti comunişti.

Orgolii este romanul conflictului dintre spiritualitate şi bestialitate, dintre perversitate şi rațiune, dintre personalitate şi lichele, dintre ipocriți şi cinstiți.

7. Augustin Buzura – *Drumul cenuşii*

Drumul cenuşii este drumul căutării conştiinței sociale şi naționale, al renaşterii acestei conştiințe din propria-i cenuşă ca pasărea Phoenix. Asemeni păsării măiestre, sufletul uman caută o eliberare, o descătuşare din universul social, uman, exterior, care-l leagă şi-l încorsetează.

Eroul principal, Adrian Coman, este un alter ego al Ioanei Olaru din romanul *Refugii* şi face un drum al reconstituirii, aşa cum conştiința reactualizează, prin imagini şi vorbe, trecutul. Literatura este o astfel de rememorare socială, o formă de exprimare a conştiinței naționale.

Adrian Coman este ziarist, adică un reprezentant al conştiinței sociale. El intenționează să scrie un roman după modelul oferit de Camil Petrescu în *Patul lui Procust,* pe voci, adică eroii sunt puşi să-şi exprime direct gândurile, trăirile, fără simulări, reticențe, ci cu maximum de sinceritate. Este o metodă de realism dus până la verism. Textul are de aceea o compoziție de colaj, în care fragmentele înregistrate pe banda de magnetofon sunt *felii de viață* autentică, ca într-un reportaj.

Sub pretextul căutării inginerului Helgomar David şi a prietenilor săi, care au avut curajul să organizeze o grevă a minerilor în timpul dictaturii ceauşiste, el trece prin diferite oraşe. Doctorița Victoria Oprea îi pune la îndemână banii, casetofonul şi adresele. Adrian Coman iese din carapacea convenționalismului social de partid şi se loveşte de o realitate socială dură, sub cenuşa aparențelor, o realitate mascată cu perfidie şi abilitate. Confruntarea lui cu oamenii acestei uriaşe mistificări sociale este dură. I se fură benzile, este urmărit, este amenințat, i se fac şicane, până când, ca şi Helgomar David, ca şi Victorița Oprea, va fi ucis, adică va fi transformat în cenuşă de oamenii dictaturii reprezentați de primarul bețivan Socoliuc, care-l calcă cu un camion. Finalul este semnificativ pentru mesajul cărții. După această sublimare agresivă a conştiinței în toate formele ei: socială, umană, națională, religioasă, de sine, va urma ceva. Eroul moare, iar locutorul rosteşte o rugăciune: *Doamne, ce se întâmplă cu noi? Dacă tot ai de gând să iei lucrurile de la început, vino odată şi nu mai pierde vremea! Pentru că există o limită dincolo de care omul nu mai este vinovat de propriile sale fapte!*

Eroii sunt tragici în împrejurări tragice. Conceptul de *fortuna labilis* structurează tema, eroii, subiectul. Este un roman realist, verist, cu elemente de baroc şi de expresionism.

8. Ştefan Bănulescu – *Mistreții erau blânzi*

Mistreții erau blânzi este o nuvelă simbolică realizată pe mitul Caloianul, iar mesajul ei este că mitul are puteri generatoare, nu numai pentru lumea artei, cum susține Oswald Spengler, ci şi pentru lumea realității senzoriale.

Subiectul este simbolic. Eroul principal Condrat şi soția sa Fenia duc în barcă copilul lor mort ca să-l îngroape. Ei sunt însoțiți de preotul Ichim, care este un artist ratat. De aceea, noaptea, vorbeşte în somn şi cuvintele lui sunt furate de soția sa, care se îndeletniceşte cu lucrul de mână, rezemată de sobă, şi îl ascultă. Visele lui au un caracter simbolic. O pasăre albă stă într-un picior în Delta Dunării şi bea din stele lapte, până s-a săturat şi a scos ciocul, dar stelele au rămas sparte şi a curs atâta lapte din stele peste apa de jos, încât s-a făcut un pământ pietros din lapte. Ei vor să se mute pe grindul de lapte împietrit, luând cu ei biserica, casa, ca să scape satul, care este mereu inundat. Visul are o dezvoltare paralelă în realitatea lumii senzoriale, fiindcă satul este inundat de apele Dunării, care duce sloiuri, copaci, insule de stuf, încât ei nu găsesc un loc unde să îngroape copilul. Este un peisaj de mit ancestral.

Îngroparea copilului sugerează Caloianul, adică un ritual străvechi, anterior creştinismului, păstrat în tradiția populară, prin care, pentru a se domina seceta, stihiile, se simulează ritualul de înmormântare a lui Făt-Frumos, aşa cum în mitologia egipteană este înmormântat Osiris. Kalos, în limba greacă, înseamnă frumos. Caloianul este spiritul, principiul masculin, şi prin înhumarea în natură determină renaşterea arhetipală a lumii.

Caloianul este condus de un cortegiu de fecioare, care-l îngroapă într-un loc tăinuit, apoi îl dezgroapă şi-i dau drumul pe apă. Ca la vikingi, mortul urmează drumul spre zei, fiind aşezat pe o corabie, lăsată să plutească singură pe mare. Este un ritual străvechi, a cărui origine este nedezlegată. Condrat caută locul cel mai înalt din sat. Ei au trecut prin pădure, unde trebuia îngropat Caloianul, dar aceasta este sub apă. Pământul se crapă, alunecă, se cască, sugerând că viitura va face real mitul reintegrării, al potopului, al diluviului universal, al dezintegrării lumii.

Momentul arhetipal este sugerat de faptul că mistreții, simbol al răului, al primejdiei, al morții spirituale, devin blânzi, fiindcă acum, la momentul arhetipal al sfârşitului şi începutului, toate sunt bune, aşa cum a fost lumea în epoca de aur a mitului, când a fost creată de Dumnezeu.

Nuvela are un profund specific național, sugerând eternitatea mitului, puterea lui regeneratoare. Este o continuare în proză a mesajului poeziei lui Lucian Blaga.

9. Ştefan Bănulescu – *Cartea milionarului*

1. *Cartea de la Metopolis* face parte dintr-un ciclu de romane care este intitulat *Cartea Milionarului,* ciclu care mai cuprinde: *Cartea Diacomesiei, Sfârşit la Metopolis, Epilog în oraşul Mavrocordat.*

Spre deosebire de ciclul de povestiri simboliste, care alcătuiesc volumul *Iarna bărbaţilor,* unde accentul cade pe sugestiile simbolurilor, pe practici, eresuri, elemente de ritual, datini străvechi, în *Cartea de la Metopolis* accentul cade pe elementele realiste, care se interferează cu cele simboliste, expresioniste şi suprarealiste, cu accente clasiciste, romantice şi chiar de baroc. Este deci un roman de sinteză estetică. Privit din unghiul esteticii realiste, eroii reprezintă categorii sociale, dar în acelaşi timp au trăsături general-umane ca în clasicism; au afecte ca în estetica romantică, evaziuni, pitoresc; au o problematică ascunsă în cuvintele ce le rostesc ca în estetica expresionistă, sau participă la evenimente stranii, ca în estetica suprarealistă.

Numele oraşului *Metopolis* este simbolic, dar şi realist, fiindcă în apropierea lui s-au găsit nişte *metope,* adică nişte basoreliefuri din marmură roşie cioplite în antichitate. Se sugerează intenţia autorului de a construi personaje reprezentative pentru un anumit timp şi spaţiu, deci *cronotipi,* care vor dispărea, iar romanul să fie o suită de astfel de *metope* – capitole, de basoreliefuri cu personaje hieratice.

Tema romanului este *jaful* practicat de pseudosocietăţile conduse de escroci, adică ceea ce se face în contemporaneitate, când ţara a intrat pe mâna tâlharilor. Jefuirea bogăţiilor ţării este un proces de două mii de ani, practicat de toţi tâlharii lumii, începând cu Darius, Alexandru Macedon, romani, geţi, vizigoţi, huni, gepizi, longobarzi, pecenegi, turci, tătari, unguri, bulgari, poloni, cazaci, ruşi, austrieci, evrei, greci, adică de toţi cei ce erau închinători la demoni. Escrocii din roman au nume neromâneşti: Havaet (în turcă – ciubuc), Fibula, Guldena, Bazacopol, Marosin, Feisal, Aram Teleguran, Iceberga.

Subiectul este o suită de povestiri care se succed nu într-o ordine cronologică, ci de problematică, adică expresionistă, cu o înfoliere barocă mereu reluată, ca un *frottage* suprarealist. Acţiunea începe cu momentul când, la Metopolis, vine un escroc, ieşit din închisoare, şi-i găseşte, prin Iapa Roşie, pe generalul Marosin şi pe Milionarul, protectorii, care-l vor ajuta să parvină şi să se îmbogăţească, să-şi schimbe identitatea, numindu-se generalul Glad. El va dărâma şi va distruge *Metopolis-ul,* săpând galerii pe sub dealuri în căutarea zăcământului de marmură roşie.

Generalul Glad şi Iapa Roşie fac, în şopronul preotului Viaţă Amărâtă, o primitivă fabrică de lumânări din seu de oaie, care le aduce un venit substanţial, astfel încât fac apoi o fabrică de lumânări adevărată. Eroii au nume simbolice, mai mult nişte porecle. Iapa Roşie era fiica unei păstoriţe de bivoli din Insula Cailor, încredinţată Fibulei, care, împreună cu Guldena, deţinea un atelier în care confecţionau obiecte de podoabă: inele, brăţări, lanţuri, pandantive, broşe etc., folosind monede antice, metal preluat din scuturi, armuri găsite prin săpături arheologice. Ele distrug un tezaur arheologic nu din inconştienţă, ci din răutate, fiindcă Fibula, ca nepoată a ilustrului savant bizantinolog Filip Lăscăreanu, beneficiase de studii la Roma şi era o specialistă în arheologie. Dar ea face parte dintre arivişti şi distruge, jefuieşte.

Ariviştii Iapa Roşie şi generalul Glad se vor despărţi când se vor îmbogăţi. Iapa Roşie preia Bodega Armeanului, un restaurant de lux pregătit de generalul

Morosin pentru amanta sa, Fibula, sau mai exact pentru fiica acesteia Iceberga. Generalul Glad va cumpăra dealurile pe care este aşezat oraşul Metopolis şi, prin explozii, sapă galerii în căutarea zăcământului de marmură roşie. În galeriile abandonate de el se vor instala toţi delincvenţii şi toţi copiii cerşetori, denumiţi Păcatele Lumii. Dintr-o destrăbălată, Iapa Roşie devine o damă stilată, îmbrăcată sobru, cu taioare lungi, fumurii, cu ochelari care au rame de ivoriu; are un birou cu un parfum de scorţişoară şi cafea, dar şi cu parfumuri fine. Gora Serafis dintr-o damă fină devine o bătrână rea. Ea a fost pricepută în afaceri şi-l duce de nas pe un negustor care-i cumpără casele, dar cu clauza să dispună de ele după moartea ei.

Casele reparate de negustor le închiriază unor societăţi fantomă şi cu banii obţinuţi iese din încurcătură. La moartea ei, casele vor fi preluate de medicul militar Belisarie şi apoi vor fi răscumpărate de fiica sa, Fibula, care va face în ea atelierele de confecţionat podoabe.

Preotul Viaţă Amărâtă este una din cele mai pitoreşti figuri, fiindcă umblă însoţit de copiii abandonaţi pe care-i numeşte Păcatele Lumii. Unii dintre ei erau ai femeii, care împlinea funcţia de paracliser şi stătea în turnul Clopotniţei. Mai târziu, ei nu-l mai însoţesc la parastase, înmormântări, nunţi şi botezuri, ci se aliază cu derbedeii din galeriile săpate de generalul Glad. La serbările Metopolis, ei vor fura alimente pentru delincvenţi.

Treptat, oraşul Metopolis este părăsit de populaţia activă, care pleacă să-şi agonisească existenţa în alte părţi. Rămân bătrânii care-şi vând terenurile şi casele, pomii şi grădinile prin contracte cu negustorii pentru a le da, pe timpul cât trăiesc, mijloacele băneşti de existenţă. Cele mai sărace sunt turcoaicele şi tătăroaicele de pe dealul lui Feisal, abandonate de turci în timpul Primului Război Mondial. Dintre ei doar Feisal se întoarce, dar este batjocorit. Iapa Roşie, Bazacopol, generalul Glad, Havaet fac un adevărat complot, o organizaţie ca să pună mâna pe oraş, preluând proprietăţile bătrânilor.

Havaet, asociatul lui Bazacopol, a fost dat afară din liceu, fiindcă era considerat debil mintal, dar de fapt el avea o gândire abilă în a dejuca planurile altora, adică era viclean şi făcea pe idiotul. El ajunge asociatul lui Bazacopol, fiindcă tatăl său era un negustor bogat din *Cetatea de Lână.* Avea o soţie care-l răsfăţa în oraşul *Mavrocordat*. Cu ea va aranja o casă pentru Filip Lăscăreanu, plănuind să-l aducă la el şi să-i ia averea. Havaet înseamnă un bacşiş turcesc, oficializat de stăpânirea otomană în Principatele Române. El are ticuri verbale ca: *Mă rog, Exact, De acord*, prin care câştigă timp, tergiversează orice răspuns. Are o faţă de copil, deşi este în vârstă. El îi spionează pe toţi, este ascuns şi perfid. Ca intrigant, îi aduce pe dicomesieni la generalul Marosin, fiindcă vrea să pună mâna pe Filip Lăscăreanu. Pătrunde în casa Milionarului şi-i citeşte manuscrisele Cărţii. Filip Lăscăreanu este tipul savantului. El a plecat din Dicomesia la nouă ani, a studiat la Kiev şi apoi în universităţile apusene. Ajunge un savant renumit şi se căsătoreşte cu o nemţoaică foarte bogată, Wanda Walberg. El o ia pe Fibula şi-o ajută să-şi facă studiile. Generalul Marosin îi povesteşte Milionarului războiul Fibulei împotriva Wandei pentru a câştiga un loc în inima lui Filip Lăscăreanu.

Caracterizându-l pe Filip Lăscăreanu, o doamnă, Cuna Cumneanu din oraşul Mavrocordat, spunea: *Omul ăsta e în stare să taie globul pământesc pe la ecuator cu un fir de păr fără ca cele două emisfere să simtă că s-au despărțit una de alta, că s-au desprins şi că au luat-o fiecare pe altă orbită.*

Destinul său este tragic. După moartea Wandei, vine în țară. Fiind bătrân, caută adăpost la nepotul său, Ştefan Lăscăreanu. Pe acest nepot el l-a luat ca să-l poarte la studii, dar acesta a fugit, fiindcă n-a vrut să devină popă nemțesc, adică catolic. Va deveni unul din eroii de la Mărăşeşti, fiind decorat de generalul Ieremia Grigorescu cu Ordinul Bărbăție şi Credință cu Spade. Dar lucrurile iau o întorsătură ciudată. Toți dicomesienii, care se cred rude, susțin că au dreptul să-l răpească de la alte rude. Este pasat dintr-o casă în alta şi-şi pierde toate bagajele. Fuge în Insula Cailor şi apoi i se pierde urma.

Un personaj aparte este croitorul Polidor, un fel de duhovnic-felcer şi infirmier moral al localității. El are felul său nemaipomenit *cum însoțeşte croiala şi lucratul pantalonilor cu poveşti minunate, pline de idei morale şi mântuitoare pentru fiecare client în parte*, un om pentru care Dumnezeu a făcut toate lucrurile simple *dintr-o bucată şi odată pentru totdeauna,* cum îl caracterizează generalul Marosin. El face pantaloni şi haine de dimie după măsura ce i-o dă ochiul său fiecărui client, fiindcă nu foloseşte metrul. El memorează oamenii, chipul moral sau imoral al clienților, este o cronică vie. Ordinea, sistemul în care croieşte pantalonii o face după măsura dicomesiană, adică un pas şi jumătate. Înşiră stofa pe câmp şi o taie rostind numele persoanei: Gaulea, Uraru, Tobol, Dordoacă, Căpuci, Letca, Samoil, Manoil, apoi le coase, le încarcă în căruță şi le duce clienților. Milionarul este *omul Cărții*. El este numit aşa, nu fiindcă este bogat, ci pentru *bogăția şi risipa de minte şi fantezie, pe care le cheltuieşte în folosul înțelegerii oamenilor şi lucrurilor*. Milionarul este locutorul, martorul, în fața căruia ceilalți îşi deschid sufletul şi *deşi sufletul îi rămâne, copia cea mai bună, şi, de mirare, mai autentică decât originalul, o iei cu tine,* îi va spune generalul Marosin, când i se destăinuieşte, sau când îi povesteşte câte ştie despre ceilalți.

Constantin Pierdutul I-iul este numit rege al Insulei Cailor de către Andrei Mortul în capitolul *Nefericirea regilor*, capitol impregnat de elemente supra-realiste. Dicomesienii, care locuiau în câmpie dincolo de fluviu, îşi lăsau caii pe insulă, unde se hrăneau singuri. Constantin Pierdutul poartă o coroană de răchită, este un fel de alienat, care crede că *vaporul îi cădea de pe piept*, că *fluviul i se agățase de călcâi* şi urlă mai departe cu toate *vapoarele prin fluierele picioarelor şi prin oasele spinării*. Caii se revoltă, fiindcă au fost folosiți toată vara la muncile câmpului. Se făcuse o recoltă excepțională. Dicomesienii strâng grânele, le încarcă în vapoare, umplu hambarele generalului Marosin şi pe ale lor, dar nu dau nimic din mâncare cailor, ci îi duc pe Insulă unde vine iarna şi n-au ce mânca. De aceea caii trec fluviul şi atacă hambarele generalului Marosin. Sunt nevoiți să se retragă din fața puştilor înapoi pe insulă. Urmează o asediere a insulei de către dicomesieni. Se dă foc la trestii şi arde Palatul de Papură al lui Andrei Mortul. Andrei Mortul, un delincvent care se ascunde pe insulă, este prins, dar moare în drum spre închisoare. Constantin Pierdutul izbuteşte să

evadeze şi va fi văzut în jurul lanurilor de floarea-soarelui, de porumb. Intră în legendă ca şi Andrei Mortu, care a murit de patru ori, dar era viu.

Momentul încoronării lui Constantin Pierdutul I-iul este o pagină semnificativă pentru arta narativă a autorului şi are rezonanțe din Urmuz: *Acum e bine Măria Ta. Mă închin în fața minții tale luminate, care a făcut cifra mai înțeleaptă decât cuvântul, a învățat-o să zboare mai sus decât pasărea şi să pătrundă în pământ mai adânc decât apa. Din insulă ai făcut un rai. Din cai înțelepții pământului. Din trestii țevi de aur. Din sălcii grădini care au sădit faguri de miere la subțioara crengilor. Mă închin Ție, Mărite Constantin, şi te încoronez rege al Insulei Cailor*. Este un gen de umor suprarealist. Acest comportament social conştient al cailor este urmărit şi în alt episod, când Havaiet va încerca să-l găsească în Insula Cailor pe Filip Lăscăreanu. El va încăleca pe un cal şi va fi batjocura hergheliei.

Romanul *Cartea de la Metopolis* oferă o metopă, un şir de eroi conturați prin trăsături de o mare originalitate, la un nivel inventiv.

10. A.E. Baconsky – *Echinoxul nebunilor*

Echinoxul nebunilor este o povestire suprarealistă, dintr-un ciclu care cuprinde: *Farul, Fuga pietrarului, Cel-mai-mare, Aureola neagră, Încețoşatul, Orfeu, Bufnița, Artiştii din insulă, Ultimul rol, Cimitirul pirаților.* Tot acest ciclu prefigurează elementele care vor intra în alcătuirea romanului *Biserica Neagră.*

Textul are cinci momente stranii, cu multe elemente poetice, prefigurând ca într-un coşmar o stare de delir, provocată de o scrisoare a unui bătrân servitor, care-l previne pe locutor că vine un străin, ca să-l ucidă pe fratele său cel mai mare. Totul se va întâmpla la vremea echinocțiului de toamnă, când încep furtunile. El va auzi glasurile celor ce se vor chema ca frați din aceeaşi mamă, ca să se adune şi să-l apere pe cel întâi născut dintre frați. Primul moment este deci al intrigii, al scrisorii. Al doilea moment este al chemării. El vede pe cei trei frați pe chei. Păreau a avea aceeaşi vârstă; aveau plete mari, care le fluturau în vânt. Când locutorul încearcă să le explice neliniştea lui în legătură cu scrisoarea primită, ei îşi iau chitarele pe care le țineau la spate şi încep să cânte, scoțând din când în când strigăte, apoi se depărtează. Este o imagine de vis, fiindcă cei trei îmbrăcați în alb par nişte figuri mitologice.

În momentul sau visul al treilea, avem trei actori ambulanți, care pregăteau un fel de spectacol, o tragedie despre fiul tânăr al unui rege, care şi-a ucis mama, despre o răzbunare între frați. Vorbeau într-o limbă pe care locutorul o învățase în copilărie. Locutorul încearcă să-i urmărească, dar ei dispar. Al patrulea moment sau vis se deplasează pe chei în furtună, unde cei trei actori par a-l aştepta pe locutor să vină şi să-i prezinte spectacolul unic pentru care au venit. Locutorul îşi dă seama că el cunoştea piesa: *că am jucat-o eu însumi cândva*. De aceea el ia rolul celui de-al patrulea personaj care lipsea. Năvălesc cei trei cântăreți cu chitarele şi se face o învălmăşeală. Actorii fug goniți de cântăreți, dar unul se desprinde dintre ei şi vine spre locutor, care înțelege că e cel ce a venit să-şi aducă la îndeplinire răzbunarea şi că primul născut dintre frații vrăjmaşi este el. Urmează o altă încăierare, în care povestitorul este rănit.

În momentul cinci, cei trei cântăreți devin trei salahori, care se prefac că nu-l cunosc. Plimbându-se pe malul mării, văd cum pescarii aduc la mal cadavrul unui bărbat înfăşurat într-o pelerină şi constată că este el. Un pescar îi smulge din spate cuțitul şi-l aruncă pe nisip. Pescarii iau cadavrul într-o barcă şi se duc să-l arunce în larg, în timp ce povestitorul constată că, de fapt, cuțitul cu mânerul de fildeş, încrustat cu argint, era al lui.

Ca şi Liviu Rebreanu sau Marin Preda, A.E. Baconsky se pregăteşte, prin aceste povestiri, pentru scrierea romanului *Biserica Neagră,* în care reia, într-o formă mult superioară ca tehnica suprarealistă, motivele şi elementele din povestiri: farul, cimitirul, jocul, biserica, visul, straniul, simbolurile.

11. A.E. Baconsky – *Biserica Neagră*

Biserica Neagră este un roman suprarealist, fiindcă pune în discuție problema omului şi a societății, a destinului uman şi social, implicit scriitorul şi cititorul. Problematica romanului o formează crearea lumii satanice a lui Anticrist, pornind de la profeții şi de la *Apocalipsa* Sfântului apostol Ioan. Mesajul este că lumea contemporană se îndreaptă spre un dezastru.

Subiectul este construit pe antianalogie, pe un contrast romantic, devenit absurd, între o societate umană şi o societate demonizată.

Locutorul*,* adică povestitorul, este venit de curând în oraşul copilăriei sale, fiindcă tatăl său murise şi le lăsase o avere importantă. Duce o viață aparent normală, a unui sculptor care îşi împarte ziua între atelier şi plimbările pe malul mării, imaginile sugerând ceva din structura oraşului Constanța. Închiriază o cameră în oraş şi gazda sa îi aduce la cunoştință că a primit o vizită şi i se lăsase o scrisoare. Citind-o, el rămâne consternat de tonul impertinent: *Vi se pune în vedere că sunteți aşteptat mâine seară la sediul nostru, Liga Cerşetorilor*. Scrisoarea are rol de intrigă. El mai primeşte câteva fără a le lua în seamă. Se declanşează hazardul obiectiv, sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv. El vede că numărul cerşetorilor creşte, aşa cum s-a întâmplat de altfel de la lovitura de stat din 1989. Ca să înțeleagă procesul, el se duce la un prieten al tatălui sau, denumit în roman *profesorul*. Scriitorul nu dă nume eroilor săi, fiindcă în societatea satanică oamenii nu mai au nume, ci un număr imprimat cu laser pe mână şi pe frunte, primesc un fel de *ausvais* cu emițător, care să-i informeze pe cei ce-l urmăresc de toate mişcările. Spionajul total al omului, pe care n-au izbutit, din lipsă de dotare, să-l realizeze securitățile comuniste sau capitaliste (FBI etc.), este o realitate. Profesorul îl informează de puterea crescândă a mafiei cerşetorilor şi-l sfătuieşte să ia una din corăbiile din port ca să fugă cât mai e posibil. Ia cunoştință de faptul că tatăl său a avut un rol important în organizarea bandelor de cerşetori–tâlhari. Ajuns în port, locutorul se preface în hamal, ia o ladă, urcă pe o corabie şi se ascunde în magazia ei. Corabia pleacă dar, parcă mânat de un demon, el urcă pe punte când trece pe lângă far. Marinarii îl văd şi-l aruncă peste bord. Ajunge cu greu la mal. Află că este dat afară din locuință, că în atelierul lui s-a mutat un golan, care se crede sculptor. Degradarea este un proces continuu, urmărit cu o perseverență diabolică. Este trimis să locuiască lângă Biserica Neagră, la un paraclisier. Acolo era un cimitir şi

lucra o echipă la scos oasele din morminte. Este inclus în operația de scoatere a lor şi de a fi duse la far, unde va afla mai târziu că erau spălate şi exportate după ce erau ambalate în sicrie sau lăzi noi. Gestul este o împlinire a prorocirilor despre epoca lui Anticrist – Noua Ordine Mondială, când şi cimitirele vor fi distruse de mâna demonilor, pentru ca la a doua înviere sufletele să nu-şi mai găsească trupurile. Treptat, află că este avansat, adică să afle ce se petrece în camera de alături. Era urmărit permanent de o fostă dansatoare şi de paraclisier, fiindcă este o societate de cerşetori–delatori–tâlhari–puturoşi–târfe–lichele–golani. Este imaginea inversată a lumii, adică o lume fără ordine, anarhică, în care nimeni nu munceşte, fiindcă toți cerşesc, se îmbracă în zdrențe. Este o împlinire a prorocirii că la vremea de pe urmă, pe cel ce va avea o haină îl vor pune să-i conducă. Scriitorul vrea să ne arate lumea ca vis, devenită un coşmar apocaliptic, şi utilizează *frottage-ul*. În camera de alături, erau legate de pat câteva femei goale, iar cei ce urmau universitatea de noapte, adică cum se devine gunoi–golan–lepădătură–lichea–împuțit, trebuia să asculte muzică satanică rock, să se îmbete şi să violeze femeile. Este ceea ce-i învață mass-media pe tineri în epoca contemporană, adică să devină draci–porci–târfe–golani. De aceea erau învățați în Piața Universității să scrie că ei trăiesc în *Golania*. Li se fac expuneri mai tâmpite decât ale lui Ceauşescu. Deveniți cretini, ei sunt promovați.

Locutorul este promovat preot. Este îmbrăcat în straie, i se dă o carte să citească la capul morților din Biserica Neagră, fiindcă scopul Ligii Cerşetorilor era să ucidă, să îngroape, să distrugă, să fure, adică exact ceea ce face mafia țigănească, rusească, italiană, arabă, turcă în zilele noastre. Este în mod simbolic ceea ce fac sectele, fiindcă ele nu au Dumnezeu şi-i maimuțăresc pe ortodocşi, pe preoți, spre a face o bişniță satanică cu suflete. Este înlocuit prin viclenie de un fals frate al său, fiindcă totul se bazează pe o minciună permanentă. Se ascunde în clopotniță, fiindcă murise clopotarul, aşa cum îl sfătuise unul din gropari, care se revoltase şi-i organiza pe alți cerşetori. De aici o dramatică confruntare într-o noapte, când cerşetorii revoltați îi asediază în Biserica Neagră pe cerşetorii–demnitari cu funcții. Pe aceştia autorul îi îmbracă în haine peticite de lux, făcute special din materiale scumpe din import, trăiesc în palate şi se cred plini de orgolii că sunt de neînlocuit, aşa cum credeau cei din conducerile instituțiilor comuniste, capitaliste, fasciste, sioniste, bancherii, mafioții.

Locutorul fuge prin nişte ganguri subterane şi ajunge la far, unde spera să ia o corabie şi să fugă. Revolta însă a înlocuit vechea conducere şi el este readus să lucreze la cimitir. Bestialitatea, depravarea, puturoşenia, lichelismul personajelor fac ca romanul să fie o permanentă alunecare dintr-un coşmar în altul, arătând, de fapt, care sunt intențiile falselor democrații contemporane. Este un roman de mare forță, prin care A. E. Baconsky îi depăşeşte pe Marin Preda, Augustin Buzura, Soljenițân, Pasternak, Virgil Gheorghiu, Virgil Ierunca, Paul Goma în demascarea adevăratelor mecanisme, intenții şi finalități ale organizațiilor sataniste.

12. Fănuş Neagu

Activitatea literară a lui Fănuş Neagu este marcată timp de aproape o jumătate de secol prin următoarele apariţii editoriale: *Ningea în Bărăgan* (1959), *Somnul de amiază* (1960), *Dincolo de nisipuri* (1962), *Cantonul părăsit* (1964), *Vară buimacă* (1967), *Caii albi ai oraşului Bucureşti* (1967), *Îngerul a strigat* (1968), *Casa care se leagănă* (1971), *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* (1976), *În văpaia lunii* (1979), *Pierdut în Balcania* (1972), *Scaunul singurătăţii* (1987), *Povestiri din drumul Brăilei* (1982), *La umbra crailor de ghindă*, *Amantul Marii Doamne Dracula* (2001), toate caută să surprindă lumea eternă a spaţiului dunăreano-pontic, *oceanul ei nestatornic în veşnicie, melancolia toamnelor, fosforescenţa primăverilor, catedralele zădufurilor din iulie şi august, iernile scăpărând ochi de lupi flămânzi şi bântuite de vânturi năpraznice, dar şi de visul din rănile Dunării precum vinul roşu de buturugă*.

Romanul *Amantul Marii Doamne Dracula* este biografia interioară a omului care a trecut printr-o lume crudă, cruntă, dominată de *mistica Puterii*, care-i permite autorului să emită sintagme ca: *fiecare european simte în ceafă ţeava unui pistol rusesc*, *demagogiile nu dispar, se primenesc*, *un popor care-L iubeşte pe Dumnezeu numai de frica morţii*, *o revoluţie care nu împuşcă oameni nevinovaţi e o revoluţie leneşă, mai mult un fel de răscoală tâmpită*, *trei sferturi din omenire trăieşte ca să înjure sfertul care se distrează în draci*, *o gloată hrănită cu idei bolnave*. Romanul este plin de imagini în stil baroc. Astfel fierul îngropat *în trupurile sfinţilor arhangheli şi mucenici* devine sâmburi de măr; sau imaginea Oborului care este debordantă: *vitele, negustoria, duhorile ei, viaţa răsunând a bani, patima, setea de bogăţie, lumina banului, perversitatea tocmelilor, clipoceala lăcomiei, huhurezii împărecherilor plătite, haimanalele vitejiei din nimic, rugul flămânzilor, trufia geambaşilor, guiţatul godacilor, ochii viţeilor, viţele boncăluind, caii îmbătaţi cu vermut ieftin ca să pară sprinteni, izul de iarbă al bălegarului, pasul omului bucuros să vadă lume duşmănoasă, catapeteasma preţurilor, fericirea frecării palmelor, cravaşa plesnind pe crupă, bobârnacul norocului, deşertul grosolăniei*; *mocirla aurului, straturile cimentate ale jegului atotstăpânitor, veninul, sublima roată a norocului, foşnetul banilor – banul, banul, seva întregii lumi, marşul spre niciun alt adevăr decât banul*. Se construieşte imaginea unei lumi care se descompune prin avariţie.

Acasă

Nuvela *Acasă* are un caracter realist, fiind realizată pe tema satul şi ţăranul. Dacă Marin Preda în *Moromeţii* începea să schiţeze penetrarea relaţiilor de producţie socialiste, aici Fănuş Neagu arată consecinţele penetrării relaţiilor de producţie în universul rural românesc.

Mesajul ei este că, dacă relaţiile de producţie capitaliste au început distrugerea satului patriarhal, procesul a fost continuat şi desăvârşit de relaţiile de producţie socialiste.

Subiectul are o dezvoltare simplă. Eroul principal, Eremia Roşioru, este un dezmoştenit. El are *o frumuseţe sălbatecă, cap frumos de lup tânăr, un trunchi încordat*. El o aduce pe bunica lui, Gherghina, să moară în casa ei din sat. Casa

şi averea le-au fost luate de regimul comunist. Cei care au muncit şi au agonisit, au fost furați de cei care au trândăvit. S-a inventat teza luptei de clasă şi chiaburii, adică cei care au agonisit, au fost loviți. În casa lor era acum primăria, iar primar era o brută, Odagiu, arivistul comunist.

Eremia Roşioru o aduce în sat pe bunica lui de la gară cu maşina cooperativei, la care este şofer un prieten al său din copilărie, Şontorogul. Acesta îi lasă în apropierea satului, ca să nu fie văzut şi pârât.

Bătrâna îşi revendică încăperea, în care a născut nouă copii, scaunul ei, locul unde i-a murit soțul, ca să moară şi ea. Ea îl pune pe nepot să-i cânte un cântec popular *Hai, Buzău, Buzău*, spre a arăta că rădăcinile ființei îi sunt înfipte aici, lângă Râmnicu-Sărat, de unde au fost trimişi cu domiciliu forțat în Maramureş. Bătrâna mai are o singură dorință, să moară în casa ei, care i-a fost furată de satanica orânduire a ariviştilor de partid. Pavel Odagiu îl loveşte pe Eremia, fiindcă a îndrăznit s-o aducă pe bătrână ca să moară în casa ei.

După ce bătrâna moare, îi cere s-o ia şi să plece. Dezumanizat de gândirea ateistă, materialistă, satanică, marxistă, Pavel Odagiu este o imagine a unei lumi fără Dumnezeu, a bestiei cu chip de om.

Critica societății comuniste este făcută simplu, sincer şi convingător. Eroii sunt tipici, cu mişcări precise; sunt bine conturați; acționează în împrejurări tipice. Finalul îl lasă pe erou într-o situație imposibilă, determinându-l pe cititor să respingă o societate care i-a transformat pe oameni în fiare. Mesajul nuvelei este anticomunist, dar şi religios. Bătrâna Gherghina moare cu numele lui Dumnezeu pe buze, ca o prigonită, în timp ce bestialul primar, care i-a furat casa, o priveşte neputincios, fiindcă şi duhul rău, care-l conduce, este neputincios în fața celor ce sunt ocrotiți de Dumnezeu.

13. Eugen Barbu – *Groapa*

Romanul *Groapa* este inspirat din viața socială sordidă a periferiilor bucureştene, iar mesajul este că o lume de declasați, delincvenți, ratați, trebuie asanată printr-un proces adânc de înnoire socială. De aici aderența scriitorului la ideile comuniste.

Subiectul este naturalist şi surprinde viața unui cartier din Bucureşti, Cuțarida, o parafrază la Cuțitul de argint, aşezat cândva la o margine a oraşului. Eroii romanului sunt oameni săraci, ratați, care trăiesc, în perioada interbelică, pe fostele gropi de gunoaie ale oraşului, deci într-un loc blestemat, fiindcă şi ei sunt nişte blestemați ai sorții: gunoieri, delincvenți, puşlamale, derbedei, un cârciumar. Lor li se adaugă câțiva lucrători de la ITB, ceferişti.

Grigore, vătaful gunoierilor, şi nevasta sa Aglaia sunt primii veniți care şi-au făcut un bordei lângă groapa Cuțaridei. El supraveghează munca gunoierilor, ține evidența camioanelor de gunoi, organizează activitatea țiganilor care strâng cârpe sau sticle. Treptat, maidanul s-a umplut de colibe de lut, de nevoiaşi cu copii mulți ce nu puteau plăti o chirie sau nu-şi puteau plăti o casă în altă parte. Iarna locul era pustiu, gunoierii plecau în alte părți. Grigore împletea mături de nuiele ajutat de Aglaia.

Este romanul naşterii unei lumi suburbane, dar şi subumane. Atmosfera romanului este naturalistă, dură, cu situații tragice, cu „felii de viață" semnificative: nuntă, naştere, moarte, datini, negustori, banditism, viața unor instituții şi întreprinderi. Se surprinde chiar o grevă a celor de la ITB. Grigore este aspru şi taciturn, dar Aglaia îşi face un crez din ajutorarea celorlalți. Groapa devine un cartier. Stere Drăgănoiu deschide o cârciumă, unde se adună borfaşii ca Paraschiv, parlagiul Marin Pisică, Gheorghe banditul, dar şi câțiva oameni oneşti, rătăciți în această lume degradată, în care, ca Maxim Gorki, autorul caută să găsească un rest de omenie.

Apar scene tragice. Nişte țigani lăutari sunt surprinşi de viscol şi mâncați de lupi, sau se arată cum nişte delincvenți se omoară între ei. Este surprins momentul când se trage în muncitorii de la ITB, fiindcă fac grevă. Romanul implică o meditație dură pe tema destinului şi a condiției umane. Numele eroilor este semnificativ. Cârciumarul poartă numele Stere (măsură), preotul se numeşte Metru, pungaşii sunt: Bozoncea, Oacă, Codaşul, Paraschiv, Didină, Titi Aripă, Sandu Mână-Mică, Gheorghe Treanță, ca în romanele lui G.M. Zamfirescu. Este folosit un limbaj cu termeni de argou de mahala. Dialogul este concentrat, veridic, nervos. Cuvântul devine o armă de luptă. Comentariul epic este aproape eliminat. Faptele sunt expuse ca într-un reportaj.

14. Petru Dumitriu – *Bijuterii de familie*

Bijuterii de familie urmăreşte evoluția familiei Cozienilor de-a lungul unui bildungsroman, *Cronică de familie,* din care mai fac parte: *Viața lui Bonifaciu Cozianu, O călătorie de plăcere, Viața la țară, Mizeriile războiului, Plăcerile tineretului, Cariera lui Dimitrie Cozianu, Boierii vechi şi noi, Tinerețea lui Pius Dabija,* tratând evoluția societății româneşti pe parcursul unui secol, urmărind ascensiunea şi decăderea familiei Cozianu. Sunt evenimente legate de cele trei războaie, de răscoalele țărăneşti, de dictatura lui Carol al II-lea şi asasinatele politice, dictatura proletariatului.

Momentul răscoalei de la 1907 este substanța *Bijuteriilor de familie.* Cozienii îşi convertesc averea în acțiuni şi bijuterii. Este istoria unei moşteniri, fiindcă Sofia von Bodman lasă această avere Eleonorei, într-o casetă de lemn de trandafir. Elena Vorvoreanu fură această casetă de valori a surorii ei Eleonora, pe care o urăşte, ca şi pe bunica ei Sofia, fiindcă o umilesc.

Bijuterii de familie are zece capitole în care, ca şi în romanul *Răscoala*, de Liviu Rebreanu, avem o gradare a conflictului social în paralel cu cel personal. Avem discuții în tren despre pământ, legenda călăreților pe cai albi, care fac dreptate țăranilor: *Nu se atinge nimeni de ei, umblă pe cai albi, cu poruncă de la şapte împărății şi de la regină, să schimbe soarta românului necăjit*. Bijuteriile familiei Cozianu au rolul de intrigă şi dezvoltă motivul comorii blestemate, ca la Ioan Slavici. Sub pretextul salvării fiicei sale Elvira, Elena îşi abandonează sora în mâinile răsculaților, sperând că va fi ucisă, aşa cum s-a întâmplat cu doi arendaşi, Ivancea din Salcia şi Alexiu din Vladimira. În capitolul al patrulea, Elena şi Elvira ajung la oraş, unde au o casă şi au cu ele caseta de bijuterii şi acțiuni. În planul social, punctul culminant este în capitolul şase, când țăranii,

conduşi de Uracu, Rizea, Iordache, Marinică, se confruntă cu armata, mai exact cu Regimentul 4 Roşiori, în timp ce Elena Vorvoreanu cu alți exponenți ai clasei dominante privesc din salonul Matildei Misirliu spectacolul morții.

Revenită la moşie împreună cu Elvira şi Mişu, fiul ei, ofițer în regimentul de roşiori, Elena Vorvoreanu o regăseşte pe sora ei Eleonora, care a fost salvată, dar cu mintea tulburată. Temându-se că aceasta îi va acuza de hoție, cât şi de faptul că va pierde comoara, pe care o furase de la Eleonora, Elena o sufocă pe sora ei cu perna. Este parcă episodul cu bătrâna Manitti din *Jocul ielelor*, de Camil Petrescu.

Deznodământul este acelaşi ca în romanul *Desculț* de Zaharia Stancu. Țăranii sunt duşi departe şi închişi în şlepuri pe Dunăre, în timp ce clasa dominantă îşi reia viața parazitară cu jocuri de cărți, ca acela din casa Matildei Misirliu, de după împuşcarea țăranilor sau mergând la teatru, spre a-şi etala bijuteriile, cum fac Elena şi Elvira. Petru Dumitriu este influențat de marii prozatori români.

Arta scriitorului constă în creionarea trăsăturilor fizice într-o profundă concordanță cu cele de caracter, în descrierea interioarelor ca mod de a reflecta mediul ambiant semnificativ al tipului uman, ca salonul Eleonorei de la conacul din Salcia.

15. Ion Druță – *Povara bunătății noastre*

a) Romanul *Povara bunătății noastre*, alături de romanul *Clopotnița*, este cel mai reprezentativ pentru creația sa. Ca şi Liviu Rebreanu, Marin Preda, Ştefan Bănulescu, Mircea Cărtărescu şi alții, Ion Druță va începe cu genul scurt, publicând o plachetă de povestiri *La noi în sat*, urmată de volumele de nuvele: *Poveste de dragoste, Dor de oameni, Piept la piept.*

Povara bunătății noastre este, deci, o expresie a maturității artistice a autorului.

Substanța romanului o formează satul şi țăranul în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Mesajul este că lupta pentru supraviețuire a românilor dintre Prut şi Nistru a cerut multă tenacitate, mult curaj, multă forță şi nenumărate sacrificii.

Subiectul îl formează dramatica existență a românilor din Basarabia, supuşi mereu unui atac dinspre răsărit. Dacă în *Frații Jderi* al lui Mihail Sadoveanu, acest atac era realizat de tătari, iar în *Nunta domniței Ruxandra* de cazaci, în romanul lui Ion Druță atacul este dat de ruşi.

Eroul principal al romanului este Onache Cărăbuş, care este din satul Ciutura, de lângă Bălți. În momentul cedării Basarabiei, el se găseşte, în mod simbolic, pe podul de pe Prut, între un grănicer român şi unul rus. El se reîntoarce după război în sat, într-un moment dramatic, când satul ia foc şi oamenii rămân fără adăpost.

Scriitorul ştie să dea valoare simbolică unor lucruri comune cum ar fi: pietrele de lângă sat, drumul, podul, pădurea, Prutul, pământul, fiindcă oamenii lui au o viață trăită simplu, fără mari conflicte interioare, fără revolte violente, fără dorinți de răzbunare, fiindcă sunt blânzi, buni şi în sufletul lor se găseşte

linişte ce-o dă una dintre fericiri: *Fericiți cei blânzi că aceia vor moşteni pământul.* De aceea oamenii stau descumpăniți după arderea satului, dar Onache Cărăbuş, pe care nimeni nu-l ia în seamă, le spune că în pădure e un cuib cu un ou şi-i cheamă să li-l arate. Este un mod simbolic de a trata problema de bază a romanului şi anume supraviețuirea.

În acest sens, el face un drum spre pădure cu Tincuța. El este urmat şi de alți ciutureni cu perechile lor. Este parcă o aluzie la poezia *Revedere*, de Mihail Eminescu, dar şi o ironică aluzie, ca la Ion Creangă, fiindcă scriitorul ține să remarce că cele zece perechi, care s-au dus cu Onache Cărăbuş să vadă cum a înverzit în mod simbolic codrul, au avut în iarnă câte un copil. De aceea moaşa satului trebuia să alerge de la unul la altul, purtată de o sanie.

Eroii, ca Haralambie, dau dovadă de multă hărnicie, ca o virtute indispensabilă supraviețuirii. El munceşte din noapte până-n noapte pentru a-şi închega o gospodărie puternică, îmbelşugată. Fierarul satului este şi el harnic ca şi unguroaica – moaşa satului. El le face cuie pentru agățat leagănul copiilor, dar mai ales cele pentru munca la câmp. Nevestele, care au fost plimbate la pădure, deveniseră harnice şi cuminţele, fiindcă îşi înțeleseseră rostul lor *de a aduce pe lume viața.* De aceea cântau cântece vechi, legănându-şi copiii. Bărbații cu hărnicie au curățit de cenuşă vetrele caselor, au întocmit altele, au alergat prin satele vecine, au făcut rost de sământă, au muncit la câmp, au ieşit din cumpăna venită asupra lor, când le-au ars casele.

Simbolul pietrelor, din marginea satului, este parcă o sugerare a proverbului: *Apa trece, pietrele rămân*, adică cei ce au tăria credinței, tenacitatea pământului, răbdarea, hărnicia, blândețea pot trece peste greutățile vieții.

În mod simbolic, drumul cel vechi de legătură cu țara a fost desființat de *moşiile ruseşti, răsărite atunci*, adică după 1812 când Basarabia a fost ruptă de Moldova printr-un tratat încheiat între Imperiul Țarist şi Imperiul Otoman. Se fac referiri apoi la deportările făcute de satanicul comunism sionist, care viza transformarea Basarabiei într-un stat evreu, condus de camarila Anei Pauker, Walter Roman, Teohari Georgescu, Vasile Luca şi alți asasini ai românilor.

b) Stilul romanului este influențat de modelul narativ sadovenian, cu elemente de umor ca la Creangă şi cu simboluri care să sugereze profunda unitate dintre neamul românesc şi glia străbunilor: *De când e lumea, ei au mers împreună, poporul şi pământul lui..., deoarece pământul este vatra şi soarta unui popor.* De aceea *dacă au arat şi au semănat pământul, au avut dreptate.*

Ion Druță ştie să dea expresivitate textului. El îşi caracterizează eroul, pe Onache, prin gesturi simple: *îi salută cu o cimilitură* pe cei adunați pe piatră, *ochii lui veşnic zâmbăreți au prins a se zimțui în lacrimi*, *ştie badea un cuibuleț cu un singur ou.* Pentru el, pribeagul, întors acasă după patru ani de război, *sătucul de la încheietura celor două dealuri s-a transformat în inima lui Onache în tot ce avea el mai sfânt.*

La fel *Haralambie a mai dovedit o dată Ciuturii că e cel mai deştept*, fiindcă gospodăria lui, fiind izolată pe deal, nu a ars. De aceea metafora *Haralambie era numai trudă, numai sudoare* îl caracterizează deplin ca harnic. Când vrea să sugereze efectul plimbărilor la pădure, el notează lapidar valoarea

numărului: *Fierarul satului a dres din unsprezece colți de boroană unsprezece cuie, unsprezece bărbați şi-au găurit tavanele, unsprezece leagăne au prins a munci din greu...*

Un flăcău, Dominte Secară, este caracterizat lapidar: *un răzeş zdravăn cât un munte şi şmecher cât patru vulpi prinse coadă la coadă.*

Când vrea să sugereze mitul cățelul pământului, întruchipat prin Molda, cățeaua ce l-a însoțit pe legendarul Dragoş Vodă la întemeierea Moldovei, el aminteşte felul cum peste Câmpiile Sorocii se aude uneori strigarea: *o-o-o-lda-a-a-a!!!*, când se ivesc lupii sau duşmanii. Molda devine marele apărător al locului.

Virtuțile morale sugerate dau acea tărie a permanenței poporului român în condițiile social-istorice extrem de dure, cu care s-a confruntat.

16. Mircea Cărtărescu – *Nostalgia*

a) Cartea *Visul*, premiată de Academia Română în 1989, tradusă în franceză şi spaniolă, primeşte, sub titlul *Nostalgia*, o reeditare şi finisare, accentuând aderarea scriitorului la estetica suprarealistă prin profunda unitate dintre vis şi realitate, dintre fantezie şi realitate, creând o suprarealitate. El demonstrează că literatura pune în joc destinul omului, creează o lume a miracolului interior, dezvoltând principiul romantic al inspirației până la absurd. Cu multă abilitate autorul alătură două realități de neîmpăcat, ştie să folosească antianalogia sau contrastul romantic, ridicat la absurd, spre a uni absurdul obiectiv cu absurdul subiectiv. Cele mai spectaculoase dezvoltări ale imaginii le obține, folosind *frottage*-ul, adică delirul paranoic al imaginii.

Ruletistul este, de fapt, o nuvelă separată de celelalte patru (*Mendebilul, Gemenii, REM, Arhitectul*), construită pe conceptul baroc de lucru ca joc, în sensul că pune în joc destinul unui om. Nu este vorba de ruleta unui cazino, unde miza jocului este o sumă de bani, ci sufletul. Eroul principal este un declasat social, un alcoolic, care transformă ghinionul într-o şansă unică, organizând un fel de spectacol al sinuciderii sale, în nişte taverne improvizate în subsolurile sordide ale Bucureştiului. Participanții pariau pe sume importante, din care el primea o cotă. Ca un actor ce joacă un rol, Ruletistul primea un pistol, pe care-l verificau cei din sală. Se introducea un cartuş, se răsucea butoiaşul şi exista o şansă, din şase, ca să fie ucis. Neşansa devine şansă şi el începe să-şi câştige existența cu această ruletă sinistră. Pentru a mări interesul, el introduce două cartuşe, apoi trei, apoi patru, apoi cinci, dar ghinionul devine o şansă absurdă. Autorul creează punctul culminant, când pune şase cartuşe, adică nu-şi mai oferă nicio şansă. Ghinionul devine o şansă absurdă, fiindcă un cutremur deviază cartuşul ucigaş, spectatorii fug îngroziți, el însuşi este îngrozit mai tare decât la experiențele anterioare, când cădea leşinat şi-şi revenea după câteva zile.

Finalul este absurd, fiindcă Ruletistul, devenit bogat, este atacat de un bandit, care-l amenință cu un pistol. El face un infarct şi moare. Paradoxul este că niciun cartuş n-a putut să-l ucidă, dar pistolul gol, fără cartuşe, al hoțului i-a provocat moartea.

Spre a îmbina absurdul subiectiv cu cel obiectiv, autorul deplasează câmpul narativ de la exterior spre interior, de la realitate la vis: *Şi deodată, de la marginea nopţii, îmi iese în faţă un uriaş Dumnezeu de lumină, atât de mare încât nu-mi încăpea în simţuri şi în înţelegere. Mă îndreptam către pieptul lui enorm, iar trăsăturile feţei lui severe fugeau în sus, turtindu-se la marginea câmpului meu vizual. Curând n-am mai văzut decât marea lumină galbenă a pieptului său, pe care l-am străpuns rostogolindu-mă, şi, după o navigare nesfârşită prin carnea lui de foc, i-am ieşit prin spinare.*

Autorul ştie să utilizeze frottage-ul, adică o dezvoltare delirantă a imaginii:

După un timp cu neputinţă de estimat (dar pe care l-aş numi eternitate), *la marginea vederii mele se ridică un alt Dumnezeu enorm, aidoma cu primul. L-am străpuns şi pe-acesta şi am ţâşnit înainte în vid. Apoi, după o altă veşnicie, apăru altul. Şirul de Dumnezei, privind în urmă, se mărea tot mai mult. Erau sute, apoi mii, prăbuşiţi cu faţa în jos când spre dreapta, când spre stânga, asemenea dinţilor unui fermoar gigantic de flacără. Şi descheind fermoarul în zborul meu, am dezvelit pieptul adevăratului Dumnezeu, raccourci mai grandios decât orice pe lume.*

Imaginarul oniric caută să survoleze iconografia bizantino-ortodoxă şi să-l amestece cu raţionamentul *masochist, pascalian*, afirmând că *l-am cunoscut pe Ruletist.* Cele două realităţi sunt total disparate.

Imaginea unui Dumnezeu perceput ca într-un extaz: *Ochii îi ţinea întredeschişi, zâmbea extatic şi trist, iar în dreptul inimii, sub sănişorul stâng, avea o rană îngrozitoare. Între degetele mâinii drepte, ţinea, cu un gest nespus de graţios, un trandafir roşu. Aşa plutea, culcat, în spaţiul care se străduia să-l cuprindă, dar care părea sorbit, cuprins de el... .* Este o metamorfoză a mitului zeiţei Isis, care apare hierofantului cu un trandafir albastru, căruia i se dau atributele sacrificiului de sine al Domnului Iisus Hristos. Autorul caută să găsească un punct de congruenţă între mitul păgân şi sacrul creştin, între modelul gândirii creştine şi poezie. Finalul este edificator în acest sens: *Aşa îmi închei şi eu crucea şi giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aştepta să revin la viaţă, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică şi clară, cititorule. Închei pentru ca lespedea să aibă un epitaf şi cercul să se închidă, cu versurile lui Eliot, pe care atât le iubesc.*

Imaginea onirică a lui Dumnezeu, multiplicată într-o serie, ne duce la reluarea dialogului dintre călugărul Dan şi Ruben – diavolul din nuvela *Sărmanul Dionis*, de Mihail Eminescu: – *În şir, răspunde Ruben, poţi să te pui în viaţa tuturor inşilor care au pricinuit fiinţa ta şi a tuturor a căror fiinţă vei pricinui-o tu. De aceea oamenii au o simţire întunecată pentru păstrarea şi mărirea neamului lor. Sunt tot ei, cei care renasc în strănepoţi... Şi asta-i deosebirea dintre Dumnezeu şi om. Omul are-n el numai şir, fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi, Dumnezeu le are deodată toate neamurile ce or veni şi ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme, Dumnezeu e vremea însăşi cu tot ce se-ntâmplă-n ea... .*

Făcând din om centrul universului, după conceptul viclean al umanismului, Mircea Cărtărescu îl crede Dumnezeu, fiindcă, în esenţă, autorul calcă porunca

a doua: *Să nu te închini la chip cioplit*, adică la demonul ascuns în idol. Autorul a făcut din sine însuşi, din om, un idol şi a căzut în ispită, fiindcă, neavând formația teologică necesară, nu cunoaşte trăsăturile esențiale ale lui Dumnezeu, de aceea îl confundă cu demonul.

Prezența harului Duhului Sfânt, ca Duh al Înțelepciunii, ca Duh al Înțelegerii, ca Duh al Cunoştinței, se vede prin darul deosebirii duhurilor care, pentru Mircea Cărtărescu, este sublim, *dar lipseşte cu desăvârşire.*

De aceea şi în *Orbitor–Aripa stângă* va confunda ispita prin magie cu extazul mistic creştin ortodox al revelării Adevărului, care este Domnul Iisus Hristos. De aceea reprezentarea onirică a lui Dumnezeu ca Adam este o blasfemie, pe care autorul n-ar fi făcut-o, dacă l-ar fi studiat pe Eminescu, al cărui continuator pe linia prozei fantastice este.

b) Nuvela *Gemenii* aduce aceeaşi metamorfoză a realității în vis spre a crea o suprarealitate. Planul real urmăreşte evoluția relației dintre un adolescent, Andrei, ca alter ego al autorului, şi Gina, o colegă de clasă.

Relația alternează de la plimbări la intimități în camera fetei, apoi înstrăinări, oscilații de adolescenți, alternate de planul oniric ca o prefigurare a imaginarului delirant din final. Aflat în camera Ginei, Andrei este condus de fată, printr-un coridor subteran secret, în muzeul Antipa, spre a sugera o întoarcere ab arigo la un moment de început al vieții. Aici are loc parcă o repetare a păcatului originar, moment în care se petrece o substituție de persoane. Eul lui Andrei se găseşte în trupul Ginei şi invers: *zăceam pe spate şi mă priveam în pupilele ființei difuze aplecate asupra mea; vedeam acolo fața Ginei, uşor deformată de sfericitatea ochiului. Când conul conştiinței mele s-a mai extins, mi-am dat seama că acea ființă avea trăsăturile mele şi mă privea cu nesfârşită teroare.* Absurdul subiectiv se împleteşte organic cu absurdul obiectiv, avem declanşată o dezvoltare halucinantă a imaginarului spre a sugera efectul căderii în păcat a omului. Toate exponatele muzeului, pe care mai înainte le-au contemplat în vitrinele şi în borcanele lor, împăiate sau conservate, se însuflețesc, devin vii. Cei doi eroi fug, fiindcă toate devin agresive: *Trebuia să ieşim pe poarta muzeului. Dacă era încuiată, eram pierduți. Ne-am întors din drum înfruntând valurile de insecte, care acum erau vioaie şi agresive. Era limpede că nu mai roiau la întâmplare, ci se îndreptau toate împotriva noastră: scorpionii îşi înfigeau ghimpii cozii în pielea pantofilor noştri, fluturii ne izbeau peste față ca să ne amețească, furnici roşii începuseră să ni se cațere pe picioare. La parter toate animalele, acum răgând, mugind şi fornăind şi chițcăind şi lătrând se îndreptau asupra noastră, ca un zid de colți şi coarne ascuțite. Eram izgoniți. Abia am nimerit poarta muzeului.* Se creează, ca în suprarealism, o altă realitate. Eroii trebuie să trăiască fiecare viața celuilalt. Andrei, în corpul Ginei, refuză mistificarea şi substituția de sine. De aceea, în final, adună toate mobilele, făcând un fel de rug, pe care-l stropeşte cu toate parfumurile Ginei şi-i dă foc. Se sugerează un final baroc, cu eroi tragici, în împrejurări tragice.

c) *REM* este construită ca o nuvelă, care încorporează o povestire.

Titlul sugerează nuvela *Remember* a lui Mateiu Caragiale, fiindcă vrea să fie *o amintire a amintirilor*, o *nostalgie*, o ars epica, în care autorul vrea să-şi

exprime concepția sa despre creatorul şi creația sa. De aceea, în final, Svetlana, care are rolul locutorului, a personajului care povesteşte o amintire, spune: *noi suntem REM-ul, tu şi cu mine, şi povestirea mea, cu toate locurile şi personajele ei.*

Opera este ficțiune: *că lumea noastră e o ficțiune, că suntem eroi de hârtie şi că ne-am născut în creierul şi mintea şi inima lui, pe care eu l-am văzut. Că până şi el s-a cuprins în REM.*

Scriitorul creează, aşadar, o lume, care devine autonomă, sau aşa cum susțin unele scrieri că la judecata sufletului toate cuvintele, faptele unui om se vor întrupa, poate chiar unele gânduri se vor confrunta şi cele care vor învinge, vor determina soarta sufletului. Aceasta ar fi ideea. De aceea autorul *nu este decât produsul unei minți mult mai vaste*, care *caută cu înfrigurare o intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi ființa care ne-a dat viață.* Este parcă o reluare a ideilor lui Ion Barbu, la care face uneori aluzii, şi anume că arta este *un joc secund mai pur*, că ea este *adâncul acestei calme creste, / Trecută prin oglindă în mântuit azur.* Creatorul poate fi *un sentiment, o strângere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor*, idee care încheie romanul *Craii de Curtea Veche*, a lui Mateiu Caragiale.

Tehnica narativă este suprarealistă, fiindcă îmbină visul cu realitatea. Realitatea e dură. Un student, Vali, are o relație cu o femeie mai în vârstă, Svetlana, care este divorțată. Ea îi povesteşte evenimente din copilăria ei, iar autorul spiriduş, strecurat în apartament, repovesteşte. Firul narativ este construit pe laitmotivul visul, prin cele şapte vise ale Svetlanei, interferate simbolic cu cele şapte jocuri de-a regina, a celor şapte fetițe, timp de şapte zile, spre a afla, ca şi eroii lui Mircea Eliade, ieşirea din labirint, dar nu o găsesc, fiindcă autorul nu le-o poate oferi.

d) *Arhitectul* este cea de a cincea nuvelă – povestire, construită pe elemente, preluate din literatura ştiințifico-fantastică. Firul narativ este realizat pe *frottage*-ul pretext spre a sugera ideea că legea armoniei şi echilibrului poate regenera lumea, universul.

Subiectul este minuscul. Un arhitect, Emil Popescu, specialist în construirea fabricilor de ulei, este căsătorit cu o colegă arhitectă, specializată în construirea fabricilor de produse lactate. Ei îşi cumpără o maşină, dar până să-şi ia carnet de conducere, arhitectul stă ore întregi în maşină, încercând să se adapteze la condiția celui care conduce, *a conducătorului*. Claxonul fiind defect, îl determină să-l înlocuiască cu altul muzical, apoi cu o combină muzicală. Este o divagație pretext, fiindcă el începe să improvizeze, reproducând momentele esențiale ale istoriei muzicii universale, apoi frottage-ul se extinde, el ajungând să dezvolte o adevărată uzină, transformând cartierul într-un centru al universului. Treptat, influența sa se extinde într-o progresie geometrică, dobândind puterea de a conduce, prin armonie şi echilibru, întregul univers. Este o grandomanie a conceptului satanic *omul – centru al universului*, pe care-l au toți dictatorii, toți conducătorii de secte, de state, de partide politice, de armate, de servicii de spionaj, de organizații secrete, de mafii.

Textele arată un progres pe linia explorării esteticii suprarealiste, dar şi limitele acestui program, care devin limitele autorului. El cade într-un convenţionalism, care tinde să devină manierism. Autorul nu are o formaţie filosofico-teologică fundamentală spre a da eroilor săi o deschidere, o ieşire din labirintul, în care se zbat cu o înfrigurare, cu un fior al neputinţei, într-o halucinantă confruntare cu timpul, marele devorator al lumii.

Când eroii lui Mircea Cărtărescu vor deveni smeriţi monahi sau pustnici, vor afla că *Ieşirea* are formă de cruce, că *poarta oilor* este Domnul Iisus Hristos, că alegerea se face de către Fiul lui Dumnezeu, că desăvârşirea, sfinţirea, mântuirea, înfierea se dau după măsura crucii, pe care fiecare o poartă de-a lungul vieţii, atunci *nostalgia* după raiul pierdut, visul etern al omului, va deveni o realitate pentru ei şi pentru autor, fiindcă literatura pune în joc destinul omului şi al autorului.

17. Mircea Cărtărescu – *Orbitor*

a) Romanul *Orbitor* prezentat ca primul volum al unei trilogii: *Aripa stângă, Aripa dreaptă, Trupul,* este realizat din secvenţe–felii de viaţă realiste, din *frottage*-uri suprarealiste, din jocuri, scene şi înfolieri de factură barocă, din evaziuni în fantastic, vis şi natură de tip romantic, din simboluri reluate ca un laitmotiv ca în estetica simbolistă.

Caracterul realist al romanului este reprezentat de rememorarea unor secvenţe–felii de viaţă socială, interpretate ironic sau psihanalitic, prin terminologia scientistă, prin tipuri sociale surprinse în ambianţa lor. Ele alcătuiesc o structură de bază, pe care se înalţă episoadele suprarealiste, tablourile de factură barocă sau romantică, simbolurile şi meditaţiile autorului. Cele mai caracteristice sunt descrierile de mediu bucureştean, saloanele spitalelor în care autorul–pacient a stat, întâmplările pe care memoria sa le-a păstrat, spre a exprima conceptul de scriitor conştiinţă a universului, iar romanul este cartea vieţii, un mod de a exista, fiindcă Bucureştiul, lumea, sunt un alter-ego al autorului. Între om şi univers există un raport de identificare, de corespondenţe ca în estetica simbolistă.

Secvenţele – felii de viaţă socială – realiste sunt dominate de câteva personaje: Maria – mama – care avea un fluture pe şold, muncitoare la un atelier de ştanţat, plină de afecţiune faţă de Mircea – autorul – regizorul – locutorul; Anca – fata care avea tatuat pe cap un mesaj făcut de Herman *(Totul şi totul avea chipul meu)*, o imagine a universului, a conceptului de conştiinţă sugerat, o metamorfoză delirantă a lumii reale.

Caracterul de critică socială se exprimă prin ironia cu care sunt prezentaţi unii eroi ca Ionel, şofer pe o maşină a ziarului *Scânteia*, care spre a parveni se însoară cu evreica Estera Hirsch, nimfomană, care între două reprize de sex studiază opera lui Lenin sau îi spurcă pe toţi conducătorii politici ca să se excite. Ionel, prin ţiganul Zambilă, devenit activist de partid, obţine o slujbă de supraveghere a statuilor din parcurile Bucureştiului. Prilejul este de a ironiza falsa cultură şi arta proletară reprezentată de statui ale lui Marx, Engels, Lenin, Stalin, Vasile Roaită, Olga Bancic, Ilie Pintilie, scriitori sovietici.

Scenele de viață reală sunt pretextul, pe care se dezvoltă evaziunile în suprareal, supranatural. Când Ionel intră prin statuia lui Puşkin ajunge printr-un coridor secret în fața unui mormânt şi simte că i s-a urcat în spate un fluture uriaş, care-şi înfige ghiarele în coastele lui şi-l însămânțează în creier. Motivul fluturelui o însoțeşte şi pe Maria, fiindcă îl poartă pe şold, dar şi în inelul pe care l-a luat de la Mioara. Venită cu sora ei Vasilica în Bucureşti, Maria lucrează în atelierul de croitorie al Mioarei. Ambele au nişte experiențe stranii. Invitată la restaurant şi apoi acasă la Mioara, Maria o vede cum plină de groază priveşte o mască, ce-i rânjeşte de pe perete, şi leşină. Vasilica are o experiență masochistă cu un cântăreț negru, Cedric, care-i cere să se îmbrace în ofițer neamț şi să-l bată cu cravaşa.

Bombardamentul american asupra Bucureştiului distruge atelierul de croitorie şi locuința, unde stăteau Maria şi Vasilica. Sunt luate înapoi la țară de tatăl lor Dumitru Badislav, la Tâtova. Venit după ele, Cedric le povesteşte întâmplarea stranie cu Monsu, fra Amado şi *ştiutorii*, care printr-un ritual vrăjitoresc fantastic dizlocă creierul şi coloana vertebrală a fratelui Amado. O negresă tânără, Cecilia, este sacrificată de Monsu şi din ovarele, din uterul ei extirpat ia naştere un demiurg, un demon cu înfățişare de Hristos. Din unirea acestor două elemente urma să se nască ceva. În centru „rezervorul viu de lumină". Scriitorul confundă religia cu satanismul.

Ironia însoțeşte pe Maria şi Costel care văd la cinematograf filme ca *Răsună Valea*, jurnale cu Gheorghiu-Dej şi alți fruntaşi comunişti, cu mineri şi oameni ai muncii. Motivul fluturelui revine straniu, când Maria însoțită de Costel determină coborârea unei cabine de lift rămasă după distrugerea blocului din care făcuse parte. Din cabină iese o femeie goală – liftiera – şi un fluture enorm. Supranaturalul se dezvoltă ca într-un vis hipnotizând pe autor şi de aceea mergând pe străzi cei trei nu sunt remarcați de trecători. Liftiera se întoarce în cabina liftului împreună cu fluturele gigant, după ce le istoriseşte cum în timpul bombardamentului, un pilot american transformat în fluture a venit în cabina liftului. Copilul rezultat este fluturele din cabină. Anii trecuseră ca o clipă, este o evadare din timp şi liftiera le mărturiseşte Mariei şi lui Costel că a trăit: *Nu ca o conştiință care gândeşte până-şi termină gândurile şi rămâne goală până la sfârşitul timpurilor, ci ca un gând, al cuiva mult mai mare, ca o literă într-o carte, ca o pată de culoare dintr-un tablou*.

b) Sensul problematic al romanului exprimă o febrilă căutare de a ieşi din labirintul lumii şi a pătrunde în *Memoria lumii*: *Există o memorie universală, cuprinzând, stocând şi distrugând ideea de timp. Există AKASIA şi AKASIA este salvatoarea universului, şi-n afara AKASIEI nu este posibilă vreo speranță de mântuire. Ea este ochiul din fruntea Totului, care cuprinde istoria Totului cu tot ce este, a fost şi va fi. În AKASIA nu există moarte, nici naştere, totul este coplanor şi totul este iluzoriu. Toate evenimentele lumii şi fiecare particulă de substanță şi fiecare nuanță de energie sunt prezente într-o lumină transfinită acolo, în Amintire*. Este conceptul de lume ca univers al cunoaşterii ca esență a esteticii expresioniste, care se reia în final. Autorul caută să descopere în sine un **alter ego**: *Memoria țese un om acolo în adâncul chakrei cu trei petale, în*

ochiul din frunte, el este geamănul nostru, el se desprinde mai mult de mine devine mai obraznic şi mai independent, creşte în umbră şi în putere şi se ridică deasupra mea, întinzându-şi ghiarele. De aceea pentru autor memoria este o **mater genitrix**: *Iese din mine ca o insectă încă umedă şi moale din coaja străvezie a fostei ei carcase. Memoria mea este metamorfoza vieții mele, insecta adultă a cărei larvă e viața mea*. De aici valori noi pentru simbolul fluturelui *de o frumusețe suprafirească* precum şi înțelegerea universului creat de autor: *Acel hialin unde se-ntâlnesc ca trei flori heraldice pe un scut visul, memoria şi emoțiile, este domeniul meu, lumea mea, Lumea*.

Ca şi la Marcel Proust, în romanul *În căutarea timpului pierdut*, feliile de viață prezentate aparțin trecutului fiindcă: *Trecutul este totul, viitorul este nimic, nu există alt sens al timpului*. Deci prezentul şi viitorul se exclud din aria de percepție a conştiinței deoarece: *Trăim pe o bucată de calcar din scleroza în plăci a cosmosului*.

Mircea Cărtărescu oferă o imagine a omului contemporan care caută să găsească Calea, Adevărul şi Viața *când vom fi asemenea îngerilor*, când vor *izbucni fragede şi luminoase cele două frunzulițe, aripi ale sufletului, aripi ale duhului, care vor părăsi răsadnița acestei lumi pentru ca îmbrăcate în slava unui corp ceresc să fie plantate pe un pământ nou sub un cer nou*.

Simbolul fluturelui reluat ca un laitmotiv din estetica simbolistă vrea să sugereze că aşa cum din omida ce se târâie pe o frunză se naşte un fluture, care zboară spre soare, tot astfel din crisalida trupului omenesc, la momentul morții fizice trebuie să iasă un înger: *Vedem ținta noastră în oglindă, în iluzie, dar prin asta ştim că ea totuşi există undeva în realitate. Orbirea noastră față de viitor se aseamănă cu agnozia corporală a unor bolnavi; pentru ei pur şi simplu a dispărut partea dreaptă (sau stângă) a lumii cu tot cu jumătatea respectivă a corpului*. Deci ceea ce vedem ca realitate este una din părți, ca în teoria spinului din fizică. Cealaltă parte este transcendentă, trecută într-o suprarealitate. De aici sensul de a fi al romanului, al vieții, al literaturii, care implică sufletul, ca în estetica suprarealistă.

Omul trebuie să trăiască o metamorfoză esențială, să devină o conştiință, să trăiască starea de supraconştiință, când va vedea *nu doar cu ochii ci cu toată pielea corpului său, şi nu doar cu pielea, ci cu viscerele deopotrivă, cu venele, cu arterele, cu traheea şi cu esofagul, cu oasele bazinului şi cu glandele endocrine, cu sângele şi cu saliva şi cu moscul din transpirația lui. Şi nu doar cu corpul, ci cu câinii şi cu salcâmii şi cu blocurile şi cu maşinile şi cu magazinele din jur, cu anotimpurile şi cu constelațiile. Că va vedea odată cu ochiul mare, limpede şi curat al întregului în afara căruia există numai inexistența*.

Nostalgia este cuvântul utilizat de autor care sugerează această schimbare la față a omului, această aşteptare a lumii celeste: *căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune şi acest trup muritor să se îmbrace în nemurire* (I Corinteni 15,53).

c) Conceptul de lume ca joc structurează tema, elementele narative, stilul, eroii, pe dimensiunea programului estetic al barocului, determinând în primul

rând rolurile de locutor, actor, regizor, scenarist, spectator, conştiinţă a epocii pe care şi le asumă autorul, precum şi diferitele jocuri pe care le regizează.

Locutorul povesteşte războiul dintre îngeri şi demoni, între neamul Badislavilor şi strigoi. Macul adus de ţigani şi opiul preparat determină căderea satului în mâna demonilor: *un înger gol de lumină, cu ţâţe de muiere, dar cu însuşire de bărbat, cu păr de aur împletit în mii de cosiţe*. Începe o beţie albă, o depravare, o distrugere a gospodăriilor. Preotul plânge între icoane iar morţii devin moroi (strigoi), fiindcă sunt lipsiţi de slujbe, pomeni, de aceea vin în sat, sfâşie pruncii, atacă flăcăii, încalecă femeile, o parte din săteni trec de partea lor, iar în biserică, o parte din sat împreună cu preotul încep slujbe. Strigoii atacă biserica, şi cheamă în ajutor demonii *care începură să izvorască din cercul fermecat ca o încolăcire fabuloasă de răutate*.

Jocul de-a viaţa şi de-a moartea capătă un aspect de legendă bogomilică, fiindcă demonii atacă biserica: *îşi înfipseră fierăstraiele din coadă printre olane şi sloboziră-năuntru ouă prelungi din care într-o clipă ieşeau păianjeni veninoşi cu o sută de picioare. Dar preotul în odăjdiile sale de fir aurit îi pietrifica stropindu-i cu apă sfinţită*. Demonii târâtori săpară găuri pe sub pământ şi se iviră pe neaşteptate printre cei îngenuncheaţi: *Dar tămâia din cădelniţă le intră în nările largi şi le sfărâmă ţestele şerpeşti în mii de ţăndări. Demonii-lilieci înşfăcau steiuri de piatră, se rotiră cu ele peste acoperiş şi le sloboziră asupra lui. Cum ajungeau la ele vibraţiile îngereşti ale rugăciunilor, pietrele se opreau în aer şi se deschideau ca nişte boboci uriaşi, ivind petale cărnoase, de o rară frumuseţe, aşa încât cerul deasupra bisericuţei se umplu de flori multicolore*. Realitatea imaginată de autor este un spectacol regizat după tablourile Evului Mediu. În lupta dintre oameni şi strigoii sprijiniţi de demoni intervin îngerii: *Lumina se-mprăştia pe vale se izbea de stâncile dimprejur care deveneau străvezii ca de cleştar, şi, cu o putere mereu mai mare, urca într-o singură coloană măreaţă la ceruri spărgând norii, dând stelele la o parte şi dezvăluind măreţia nesfârşit de blândă a Treimii. Şi prin strunga de lumină prinseră a ninge îngerii, încinşi cu arcuri şi tolbe cu săgeţi, purtând lăncii lungi în mâini, fluturându-şi în coborâre buclele de sârmă de aur. Un strigăt de biruinţă izbucni din piepturile Badislavilor*.

Îngerii se organizează ca o oaste: *Voinici înaripaţi, în armuri de frunze de aur, se adunară în falangă şi loviră cu lănciile înainte, şleahta dezmăţată a morţilor. În câteva clipe din teribilul neam subteran rămase – un morman de tibii, vertebre, mandibule, cranii şi oase iliace, îngălbenite ca o ceară veche, fumegând încă venin către ceruri*. Autorul ar fi trebuit să se documenteze, ca scriitorii realişti, preluând tradiţiile ortodoxe şi populare, de aceea lupta dintre îngeri şi demoni este o pagină de literatură ştiinţifico-fantastică.

Îngerii săgetau izmele cu săgeţi de oţel, de sticlă şi de lumină, le hărcuiau cu spade cu două tăişuri scurgându-le sângele negru în zăpadă, se ridicau în zbor şi sugrumau cu mâinile late demonii aripaţi. Balaurii şi vârcolacii, coropişniţele cu cap de om, oamenii cu cap de muscă deschideau râturi, boturi, ciocuri şi aruncau jeturi de flacără roşie spre cereştii legionari. Din când în când

îngeri cu aripile incendiate în culori bengale, ca de pasărea paradisului se prăbuşeau pe câte un bordei sau în via desfoliată.

Victoria îngerilor are loc abia în zori, când duhurile rele îşi pierd puterea: *Aruncară spadele năclăite, lăncile cu flamura sfâşiată, îşi scoaseră armurile străvezii şi rămaseră-n veşminte lungi şi albe, pe umerii cărora cădeau pân-la brâu inelele părului de aur. Obraz lângă obraz, cu ochii albaştri ridicaţi spre ceruri îngerii cântau. Ridicau către Dumnezeu vocile lor de fetiţe gingaşe şi proaspete ca lujerii, ca tulpinile de garoafă*.

Este o luptă surprinsă mai mult cu imagini romantice decât suprarealiste, ca în cultivarea specificului naţional, evocându-se obiceiuri legate de tradiţii strămoşeşti româneşti, cum ar fi cele ce se dădeau pentru morţi: *Colaci şi colivă, orez cu lapte şi prune afumate erau hrana morţilor trimisă pe firul de apă al pârâului Bârzova, în bărcuţe de lemn înţesate de lumânări la soroacele cuvenite*.

Motivul jertfei pentru zidire din *Legenda Monastirii Argeşului* este reluat la momentul când Badislavii părăsindu-şi satul trec Dunărea şi este ales un băiat Vasili, care-şi pune umbra pe ghiaţa fluviului şi este absorbită de puterile întunericului: *O cruce lungă şi neagră-roşiatică se-ntindea acum pe oglinda apei*.

Alunecarea din acest plan romantic în cel simbolist se face cu uşurinţă, fiindcă în gheaţa Dunării *„la un stânjen sub cleştar se aflau pretutindenea cu aripile întinse, fluturi”*. Se împleteşte mitul Sfintele Ape cu simbolul fluturele–suflet.

Pretutindeni, pe toată întinderea fluviului, cât zăreai cu ochii, fluturii coloraţi cu aripile-ntinse, la câţiva paşi unele de altele, alcătuiau o pardoseală ameţitoare.

Badislavii sparg gheaţa, scot un fluture uriaş, îl taie şi fac din el mâncare, iar din aripile lui pături cu care se înveliră în sănii. Când ajung la zidurile unei biserici ruinate se opresc, preotul face slujbă, pune mâna lui pe a unui sfânt pictat în fresca rămasă. Se reia motivul din legenda Mănăstirii Argeşului, împletindu-se specificul naţional cu fantasticul suprarealist: *în zvonul pătimaş al rugăciunilor, fulgi de foc coborâră din cer şi se aşezară peste capetele fiecăruia şi deodată oameni, muieri şi prunci începură să profeţească şi să vorbească-n limbi, cu ochii largi, strigând şi râzând şi hohotind cu lacrimi în timp ce pereţi de văzduh sclipitor creşteau din pământ adăugându-se zidurilor rămase-n picioare şi bolţi de văzduh se arcuiau peste ţestele iluminate şi o turlă de văzduh se-nălţa înspre ceruri. Pe-ncetul zidurile se-nchegară, devenind străvezii – lăptoase, apoi mate ca morfilul, ca să se acopere în cele din urmă cu zugrăveli măiastre, întru totul asemănătoare cu cele de pe zidurile ruinate, care acum se curăţiseră şi ele şi în noua biserică nu se mai cunoşteau de celelalte. Strane sculptate în lemn, cu înflorituri şi frânghii şi catapeteasmă încrustată, cu icoane şi un altar acoperit cu odoare scumpe se adăugară minunatei alcătuiri*.

Metamorfoza ca procedeu suprarealist şi romantic împletit cu mitul sugerează **nostalgia** această nevoie de schimbare la faţă a omului şi a lumii: *căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune şi acest trup*

muritor să se îmbrace în nemurire (I Corinteni 15,53) fiindcă: *Omul cel dintâi este din pământ pământesc; omul cel de al doilea este din cer* (I Corinteni 15,47).

Jocul de-a imaginarul dă sens titlului romanului *Orbitor* adică *„meraviglia*”, sau conceptul de **hybris**. Imaginea conştiinței universale, ca un creier enorm, ce ar cuprinde întreaga umanitate, în care fiecare om ar fi un neuron, acest creier de lumină ar urma să fie făcut din cei desăvârşiți. Păcătoşii ar alcătui în Gheena un *„creier infinit de pervers”*. De aici valori pentru părțile romanului:

Paradisul – înțelepciune de mâna dreaptă, de emisfera dreaptă, feminină, blândă, pufoasă, ape nesfârşite şi nemişcate, iluminate în adânc de fosforescența îngrozitorilor peşti abisali.

Infernul – înțelepciune de mâna stângă, emisferă stângă, năprasnic foc paraclet, mascul ce-ascunde în miezul distructiv un suflet de porumbiță:

Lumea nefiind în concepția scriitorului decât *neasemuitul Creier ce ne visează*. Oamenii devin stranii *asemeni cetaceelor*, *înotând în fluidul mental al unei cunoaşteri enorme*.

Jocul de-a literatura intră într-o contradicție fundamentală cu ideea estetică a suprarealismului că literatura implică sufletul. Autorul recunoaşte că *Trecutul meu era cheia, semne tulburi îl arătau ca lizibil, trebuia să-ncep odată marea lectură, dar nicio stelă nu se arăta ca să-mi lumineze deodată înțelegerea*. Înțelegerea este exact ceea ce-i lipseşte autorului, fiindcă ea vine din Duhul Înțelegerii. Nu doar maseurul, care-i pipăie obrazul devenit o mască tragică a împietririi lăuntrice, este orb ca orice securist, ci şi autorul. De aceea el însuşi mărturiseşte: *Ce scria însă pe pielea mea, sau ce era tatuat acolo, între sfârcurile pieptului meu, era deocamdată complet obscur pentru mine*. Scriitorul orb îşi conduce cititorii spre groapa infernului, aşa cum îl pune pe îngerul căzut în patimă să se ascundă în pământ, tot aşa cu falsele scene erotice tratate la modul vulgar el cultivă patima desfrâului. Aşa cum el rătăceşte prin labirinturi cu vrăjitorii negri din final: Monsu, Melanie, Cecilia, conduşi de pseudopreotul fra Armando, tot aşa îl rătăceşte pe cititorul neavizat. Cuvântul titlu *orbitor* urmat de *Tikitan* este edificator în acest sens. Fiindcă pentru autor ca şi pentru Nietzsche *Dumnezeu a murit!* şi țipă *Ca un păianjen*. Scena tentativei de sinucidere din spital, când pune aparatele de unde ultrascurte să-i bombardeze creierul, arată acest dezechilibru lăuntric. De aici ridicolele scene de la circ, care aveau ca mobil o acțiune de spionaj urmărită de securistul Stănilă Ion, în timp ce Estera face sex cu şeful său, Paltin Bădescu.

Literatura nu este un joc, ci un mesaj al unei generații pentru generațiile următoare. Scriitorul trebuie să fie o conştiință socială, națională, umană, religioasă-creştină, iar dacă nu izbuteşte trebuie să aibă înțelepciunea să se abțină, fiindcă la judecata sufletului său verdictul va fi aspru şi greu. Jocul de-a cuvintele nu creează orbirea cititorului avizat, care caută mesajul *sublim* dar care vorba lui Caragiale, *lipseşte cu desăvârşire*. Romanul *Orbitor* nu deschide un drum spre Dumnezeu, cum crede autorul, fiindcă nu are darul deosebirii duhurilor, ci este un drum spre întuneric, spre gheenă.

Creştinismul înseamnă naşterea cea de a doua din Duh Sfânt, când Domnul Iisus Hristos ca un Prunc minunat se naşte în inima anahoretului. Este naşterea mistică a celui ales, a celui binecuvântat. El trăieşte o viață pe versetele Sfintei Evanghelii, devine un înger în trup. La momentul împlinirii sale duhovniceşti mormântul-țărână devine o scară la cer. Extazele îi comunică etapele acestui drum.

În romanul *Orbitor* scriitorul ignorant şi viclean înlocuieşte Adevărul dumnezeiesc cu un satanism vrăjitoresc devenind nu cum crede un scriitor reprezentant al conştiinței universale, ci un nenorocit care se aruncă pe sine între cei ce se duc în gheenă. Acesta este sensul adevărului *eucumenic* al finalului, nu doar al romanului, ci şi al acestei lumi care nu poate înțelege Adevărul, fiindcă ca şi autorul s-a lepădat de Dumnezeu.

Tupeul, obrăznicia, neruşinarea, dorința de afirmare, iubirea de sine, crimele morale şi fizice, câştigul nemeritat, mafiile şi tâlhăria organizată, sinuciderea sunt nu doar atributele egoistului orb, viclean, rătăcit în cursele duhurilor rele, care fiind smintit sub marca religiozității îi sminteşte pe ceilalți, sunt atributele lumii contemporane decisă să meargă *până la capăt*, exprimate prin titlul *Orbitor*. El ar putea fi schimbat în celelalte două volume spre un mesaj adevărat.

18. Nicolae Breban – *Animale bolnave*

1. *Animale bolnave* are sensul unui experiment de roman suprarealist, în care se cultivă neasemănarea permanentă. De aceea niciun erou nu reprezintă o categorie socială, nu face nimic tipic, ca să aducă ceva din programul realismului. Se cultivă hazardul obiectiv sau unirea absurdului obiectiv cu absurdul subiectiv. De aceea toți eroii fac un joc absurd de-a viața şi de-a moartea. De aceea toate cele trei crime, a fierarului Simonca ucis în forjă, a lui Dan Dabici ucis în casa sa, a lui Krinitzki ucis de Miloia ucenicul şi adeptul său, au un caracter absurd.

Eroul Paul Scurtudean vine să se angajeze la uzină, are două calificări, de frezor şi de şofer, dar nu rezultă din roman că s-a angajat, că lucrează, că îşi câştigă existența. Umblă cu foaia de angajare în mână, în timp ce în jurul său toți se agită, fiindcă la forjă a fost asasinat Simonca. Tot comportamentul său este un delir paranoic. De aceea în loc să-şi facă formele de angajare pleacă pe munte, unde-l va întâlni pe Gaspar un alt hoinar, delincvent, care a venit s-o găsească pe Irina. Se urmăreşte, ca în programul suprarealist, modul de a intensifica „iritabilitatea facultăților spiritului", ca să pătrundă în adâncurile cele mai tainice ale ființei. Avem o dezvoltare halucinantă a imaginilor spre a sugera delirul paranoic al lumii contemporane spre a fi sintetizat în titlul romanului: *Animale bolnave*.

Toată compoziția romanului are în vedere parcă o reconstituire de imagini din mintea lui Paul, ca un *frottage* căutat cu ostentație. De aceea mai târziu Paul îi povesteşte lui Krinitzki cu totul altfel venirea sa în Nădlac cu trenul de munte, unde îl întâlneşte pe Dan, care se poartă foarte obraznic, îl jigneşte şi este apărat de cele două surori, care-i dau adăpost peste noapte. Deci cu totul

alt fir al narațiunii! Absurdă este venirea lui Dan în dimineața zilei următoare când îl pune să-i care o barcă, pe care o va vinde pe un preț absurd lui Racolțea, pilot pensionar, care vrea să fugă cu ea peste Dunăre, probabil gest la fel de absurd şi fără legătură cu firul romanului. Absurdă este invitarea la masă a lui Paul de către Dan Dabici şi de mama sa Irina, după ce-l tot bate cu o curea. La masă avem prezența absurdă a două găini mari, care se urcă pe masă şi-i acoperă cu aripile budinca lui Paul. Este un prilej de a sugera ghiara, pe care o avea Miloia, ca şi cum ar aparține altei specii de animal, dar şi interferența visului cu realitatea. Se cuplează mereu două realități de neîmpăcat. Citirea Bibliei de către Krinitzki în dormitorul muncitorilor, felul în care Dan mâzgăleşte şi batjocoreşte Biblia, venirea muncitorilor, conflictul din dormitor, boala perma-nentă a lui Paul, care, ca într-un delir, se duce la casa familiei Dabici, când Paul se ceartă cu Gaspar şi constată lovirea şi crede că este mort. Îl trezeşte pe Miloia, care aflând se preface că îl caută pe Krinitzki, dar se duce să-l ucidă pe Dan, pentru că a profanat cartea sfântă. Apoi cu Paul se duce la miliție şi anunță crima. Este pus sub urmărire Gaspar. Este anchetată într-un mod absurd, bestial Irina de către ofițerul Voştinaru şi de procurorul Alexandrescu, deşi ştiau că ea nu este implicată. Urmărirea şi prinderea lui Gaspar ocupă un loc important în narațiune, ca toate anchetele. De aceea romanul poate fi interpretat ca un roman polițist. Episoadele erotice dintre Irina şi Titus sunt tot fără fir logic. În total toată compoziția romanului caută cu ostentație lungirea momentelor de psihanaliză de tip Freud, de aceea nu are continuitate, este ca un dicteu suprarealist, cu multe contradicții, lungimi sterile, obositoare şi chiar inutile.

Galeria de personaje a romanului este netipică, nerealistă şi toți predominați de o mână nevăzută a unui destin inexorabil tragic, aşa cum îl enunță în mai multe rânduri Irina.

Irina Dabici frumoasa văduvă este urmărită de juristul Titus Gârda care este căsătorit cu Lia dar este plecată la părinți. Aflăm mai târziu că este însărcinată iar familia Gârda o recheamă şi pune capăt idilei lui Titus. După Irina a venit şi Gaspar un fost coleg de şcoală, care-i dă bani lui Dan, ca să-i scrie ce face, pretext pentru cearta şi conflictul la care asistă Paul. Ea va pleca în epilogul romanului din oraş cu Gaşpar. Krinitzki este alt personaj netipic, a fost pastor romano-catolic, dar este noncoformist ca toți eroii suprarealişti şi a venit să lucreze în uzină. Este foarte blând, evlavios, cucernic şi respectă adevărul, de aceea îi cere lui Miloia să se predea pentru asasinarea forjorului Simonca şi a lui Dan Dabici, dar Miloia îl ucide şi pe el sub privirile îngrozite ale lui Paul.

Procurorul Alexandrescu este manierat, aşa cum o arată, când face o vizită prietenului său doctorul Gârda, tatăl lui Titus. Nu este de acord cu procedeele brutale ale lui Voştinaru dar nu-l poate opri, fiindcă are o funcție mai mare la centru.

Miloia este cel mai reprezentativ paranoic din toată galeria de eroi a romanului. El ar vrea să omoare pe toți ateii, comuniştii, fiindcă ei sunt răul din lume. A început cu Simonca, fiindcă era secretarul de partid, a continuat cu Dan

Dabici pentru că a profanat Biblia, a ucis şi pe Krinitzki, fiindcă nu vrea să lupte împotriva răului.

Mateiaş este plutonierul care se dovedeşte mai inteligent decât şefii săi adică Voştinaru, procurorul Alexandrescu şi de aceea face mai mult o anchetă personală, psihanalitică. El îi va prinde pe Gaspar, pe Miloia, fiindcă ştie să adâncească ancheta şi observarea amănuntelor.

Este un roman de frondă împotriva realismului socialist, de aceea toți eroii sunt nonconformişti, toate situațiile sunt netipice, neverosimile, uneori chiar penibile precum chinuirea gratuită a Irinei, de către Voştinaru. Lecția realistă a lui Rebreanu este utilizată de autor numai pentru a da un început, prin venirea eroilor şi apoi la sfârşit, prin plecarea lor. Dacă ar fi rescris ca Liviu Rebreanu romanul de mai multe ori, compoziția ar fi fost mai concentrată, fără contradicții şi stângăcii în susținerea evenimentelor, fără lungimi şi acțiuni gratuite, ar fi eliminat salturile contradictorii din comportamentul eroilor, iar romanul ar fi câştigat prin adâncirea analizei, prin acuratețea eroilor, prin eliminarea episoadelor parazitare, ca cel cu barca lui Racolțea.

Mesajul romanului este că o societate paranoică ca cea comunistă, condusă de paranoici ca Stalin, Lenin, Troțki, Beria, Ana Pauker, Teohari Georgescu, Vasile Luca, Nicolae Ceauşescu, nu are decât un deznodământ tragic atât pentru ei, cât şi pentru popor. Mesajul a fost mai adânc adus în discuție de romanul lui Marin Preda *Cel mai iubit dintre pământeni* dar şi de romanul lui Augustin Buzura *Drumul cenuşii*. Prin aceste romane critica societății comuniste a fost exprimată destul de clar.

19. Costache Olăreanu – *Cu cărțile pe iarbă*

Romanul *Cu cărțile pe iarbă* este o meditație asupra prezenței scriitorului în lume continuând într-un fel problemele cărților anterioare: *Ucenic la clasici* (1979), *Ficțiune şi infanterie* (1980), *Fals manual de petrecere a călătoriei* (1982), *Avionul de hârtie* (1983), *Cvintetul melancoliei* (1984), *Dragoste cu vorbe şi copaci* (1987), *Cum poți să fii persan* (2002), adică o descoperire a vieții prin intermediul cărții. Scriitorul ar vrea să-l învețe pe cititor să citească marea carte a vieții ca sens fundamental al literaturii. Eroul, alter ego al scriitorului, numit Dânsul, are o carte pregătită unde este o interpretare a lumii şi a întâmplărilor respective pentru uzul celorlalți eroi, Sotir, Delfin, Felicia Imaculata. Este o idee care aminteşte de cărți ca *Gromovnicul*. Sunt asociații la Don Quijote şi Sancho Panza din proza autorului, *Sancho Panza al doilea*, în sensul percepției vizuale a profunzimii, adică de a vedea ceea ce ceilalți nu văd. Diferența între *a privi* adică de a contempla aparențele şi de *a vedea profunzimile* este sensul de a fi al cărții.

20. Ana Blandiana – *Imitație de coşmar*

Evoluția de la poezie la proză a Anei Blandiana este în acelaşi timp un drum de la proza de factură poetică, lirică, onirică, subiectivă de căutare a eului din primele scrieri: *Cele patru anotimpuri* (1977), *Coridoare de oglinzi* (1984), *Autoportret cu palimpsest* (1986), *Oraşe de silabe* (1987) la o proză epică. O parte din aceste prime scrieri reunite în antologia *Imitație de coşmar* (1995) în

care adună: *Capela cu fluturi, Dragi sperietori, Oraşul topit, Amintiri din copilărie, Zburătoare de consum, La țară, Reportaj, Cel visat, Gimnastică de seară, Imitație de coşmar, Rochia de înger*, urmărind o parabolă între vis şi realitate.

În *Zburătoare de consum* doamna L ține o cloşcă în balcon dar din ouă ies *altfel de ființe* adică un fel de îngeri. De aici alunecarea în oniric, ca în *Reportajul*, unde se relatează un vis, adică *o realitate de gradul doi*. În *Rochia de înger* avem o *istorie onirică* a eului, spre deosebire de povestirea *Cel visat*, unde avem o dedublare a eului.

În *Proiect de trecut* (1982) şi *Biserica fantomă* se deschide drumul de la liric spre epic, punând față în față istoria şi omul.

Cartea *Autoportret cu palimpsest* (1986) este o carte de confesiuni, autoarea dorind să creeze un *text cu mai multe nivele, perfect inteligibile fiecare, autonome şi diferite*. Ea pune în discuție raportul dintre autor şi durata în conştiința socială a textului. Ea vrea să-şi explice realizările ca o dorință de a da viața efemeră pentru nemurire. Este o explicare a drumului interior de la *Persoana întâia plural* (1964) şi *Călcâiul vulnerabil* (1967) la *Oraşe de silabe* (1987), *Sertarul cu aplauze* (1992). Lumea silabelor este cea care *vine* dar şi cea care *rămâne*, fiindcă lumea prin care a trecut: Cluj, Chicago, Teba, Sparta, Teruge, Turnau, Paris etc. au lăsat imagini în conştiința oglindă, ca o căutare a unor certitudini sau mai exact ceea ce am definit la începutul acestei cărți, adică coordonatele celui mai obiectiv critic care este timpul. Întrebarea la care căuta să-şi răspundă autoarea este dacă nu cumva distrugătorii artei, călăii frumosului nu vor rămâne în conştiința lumii ca şi creatorul.

21. Radu Albala – *Făpturile Paradisului*

În cartea sa de amintiri *Făpturile Paradisului* (1987), Radu Albala se alătură continuatorilor lui Mateiu Caragiale prin atracția către fantastic şi morbid, prin situarea personajului narator în mijlocul povestirilor: *În deal, pe Militari, Țuța, La Paleologu*, care utilizând imperfectul caută să exprime *misterioase tristeți*. Proza lui Radu Albala musteşte de viață ca în dansul delirant, seducător, încărcat de sensuri narate prin gest, mişcare făcut de Tofana: *Tofana se ridica şi umbla în mâini, se dădea tumba, sărea jos de pe masă, lăsându-se să cadă într-un „grand écart" pe covor, lua, de pe piedestalele lor, două glastre cu flori cu care, purtându-le în podul palmelor întoarse în sus, plutea ce plutea până țâşnea iar în mijlocul mesei, unde le aşeza fofilându-se cu abilitate printre ele, printre paharele cu picior, printre banii rămaşi în dreptul locurilor noastre atunci când întrerupsesem jocul*. De fapt se înlocuieşte un joc cu altul într-o manieră realistă de factură barocă: *Uitase cu totu – şi de ea / şi danța, danța, danța*, amintind de Ion Barbu *danțul buf cu reverențe şi mecanice cadențe*: *Iată că era din nou pe masă şi călca de rândul acesta cu nonşalanța prințului Mâşkin aruncând pachetul cu ruble în flăcări, călca, aşa, cu talpa goală, cu toată talpa, peste fise, monede şi bancnote, o avere, ba chiar apuca scarabei roşii pe verdele postavului, cu degetele de la picioare câte o monedă şi, întrebându-ne din ochi a cui e, ne-o arunca, îi aruncam, la rândul nostru, pe masă, câte o*

monedă pe care tot în acel fel o apuca şi şi-o băga în sân, văzduhul doar îi era perdea şi danța, danța, danța. Tehnica repetiției este subtil introdusă marcând evenimentele rostite prin dans: *ne întindea un pahar şi îl dădea, lacomă, pe gât, când după ce-l goleam, i-l întorceam plin şi danța, danța, danța*. Scriitorul oferă un adevărat joc al procedeelor narative ca în fragmentele citate.

22. Constantin Țoiu – *Căderea în lume*

Romanul *Căderea în lume* al lui Constantin Țoiu îşi trage rădăcina din romanele anterioare: *Galeria cu viță sălbatică* (1976), *Însoțitorul* (1981), *Obligado* (1984), cu o dezvoltare a *mitului însoțitor*. Eroul Babis Vătăşescu află înțelesurile existenței de la Negotei stăpânul *pe străzile pustii*. Însoțitorul este *demonul* care cade în lumea eroului principal pentru a o lumina cu alt înțeles constând a viețui cât mai departe de drumul pe care se află istoria. Este un fel de pact faustic prin care Babis Vătăşescu caută să dobândească secretul istoriei, resorturile istoriei, conştiința tragicului, metamorfoza şi iluminarea, modul în care să poată demonta istoria ca pe o maşină. Este această necesară calitate de *scriitor*, care învață *să fie*, să separe decorul de subiectul textului cel care dă măsura tuturor lucrurilor. Babis Vătăşescu descoperă înțelesurile existenței, intimitatea actului de a scrie prin *maşina de cusut cuvintele*. Este cartea formării unui scriitor, a modului de a dobândi calitatea de creator *căzând în lume* în propria conştiință. Eroarea fundamentală a scriitorului este că universul lăuntric se dobândeşte nu prin *cădere*, prin pactul faustic, ci prin *înălțare*, prin purtarea crucii neamului, ca să dobândeşti condiția de conştiință națională pe care trebuie să o aibă scriitorul adevărat.

23. Norman Manea – *Plicul negru*

Norman Manea realizează în romanul *Plicul negru* (1986) ceea ce căutase prin *Captivi* (1970), *Atrium* (1974), *Cartea fiului* (1976), *Zilele şi jocul* (1977), *Octombrie ora opt* (1981), adică drumul spre interior în sufletul *plin de cețuri şi de văgăuni*, de unde Mynheer, un alter ego al autorului, se comportă asemeni personajelor care ies la viață, fiind oarecum autonome față de autor: *Personajul n-are misiune terapeutică, nu e treaba noastră, pagina nu e sanatoriu*, scopul este mai subtil: *Ne va descoperi, să ne reamintim cine suntem*. Este o modalitate de a-l implica pe cititor să se autoanalizeze, romanul să fie un catalizator al memoriei. Este în acest sens o continuare a romanelor lui Camil Petrescu. Eroii săi, Dominic Vancea, Matei Gafton, un ziarist pensionar, Irina, Ianuli, Anton Marga, sunt cei care întruchipează devenirea sa interioară, condiția sau drama creatorului. Oglindirea unui text în alt text, un autor real, Norman Manea, stă față-n față cu un autor fictiv, creat spre a lumina obiectiv jocul puterii, istoria, capcanele sociale, altfel decât au făcut-o romanele-anchetă sau care ne aduc martorii unei lumi. Dictonul lui Immanuel Kant: *cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine* devine la Norman Manea: *Cerul înstelat deasupra noastră, dreapta alternativă în noi* fiindcă edenul este pe pământ, *aici unde suntem zi de zi*, deci o trăire de ateu sau apostat.

24. Radu Cosaşu – *Cap limpede*

Titlul provenit dintr-o expresie curentă redacțiilor de ziare unde un redactor de serviciu face o ultimă verificare a tuturor textelor ce urmează a intra la tipar, *Cap limpede* (1989) vrea să însemne o abordare a romanelor de analiză psihologică pe linia lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu. Scriitorul face o serie de reevaluări a scrierilor sale anterioare: *Opiniile unui pământean* (1957), *Lumină!* (1960), *Energii* (1960), *Nopțile tovarăşilor mei* (1961), *A înțelege sau nu* (1965), *Omul după 31 de ani scapă* (1966), căutând *Supraviețuirile* sau urmele supraviețuitorilor în *Autodeterminări şi precizări* (2001), *Rămăşițele mic-burgheze* (2002). Este un efort al clarificărilor meditând la etapele celui-care-trăia-scriind. În parabola cu regele chior care *tăiase capul unui pictor care-l întruchipase din față, în toată sinceritatea infirmității sale*; apoi belise pe un alt pictor care-l înfățişase din profil, dând astfel de înțeles că un ochi trebuia ascuns; fu consacrat ca artist emerit al regelui un pictor care găsise cu cale să-l pună pe rege ducând o puşcă de vânătoare la ochiul acela într-un decor adecvat cinegetic. Radu Cosaşu simbolizează *linia* dorită de Cicescu cenzorul, care se mută din exterior unde era *tovarăşul Cicescu* în interior spre a reevalua în sensul rigorilor estetice ceea ce scrisese Radu Costin (pseudonimul primelor cărți ale lui Radu Cosaşu). Această profundă întrebare ce şi-o pune scriitorul asupra curajului de a spune adevărul ca o condiție a marelui scriitor apare pe coperta primului său volum: *Ce înseamnă să fii un mare scriitor?* Răspunsul căutat în romanul autobiografic: *Logica* (1985) şi în volumul *Sonatine* (1987) subintitulat *Portrete, schițe, fragedii*, este greu de reperat în romanul autobiografic sau în ziarul autobiografic. Dramatismul acestei dezbateri lăuntrice îl găsim în *O neputință*, în *Bolboroseli*, în *O dactilografă*, în ritmurile secrete ale frazei fiindcă *literatura e o modelare a tot ce ştergi fără încetare cu nădejde*. De aceea *fragediile* din *Sonatine* reflectă acest proces de dobândire a conştiinței de sine pe care trebuie s-o aibă scriitorul.

25. Maria Luiza Cristescu – *Privilegiu*

Romanul *Privilegiu* (1987) este scris sub semnul unei maturități câştigată prin proza de analiză psihologică publicată: *Capriciu la plecarea fratelui iubit* (1967), *Dulce Brigitte* (1969) *Nu ucideți femeile* (1970), *Aşteptare* (1973), *Castelul vrăjitoarelor* (1973), *Tutun de Macedonia* (1976), *Figuranții* (1979), *Vacanța* (1981), *Necuviința* (1984).

Privilegiu este un roman-eseu în sensul unei subtile alegorii creând o lume de pe vremea domnului Mihail Sturza, deci de la începutul secolului al XIX-lea, când un perceptor francez, Simon, din casa boierului Hartular, îndrăgostit de Arghira Stolnici, simte marea putere de asimilare a mediului autohton şi încearcă să aducă un alt mod de viață, occidental, dar devine cu timpul un boiernaş, Simion. De aceea, aparent un roman de inspirație istorică, *Privilegiu* este de fapt o parabolă a problemelor prezentului prin observațiile lucide ale personajului purtător de mesaj, Simion: *Niciun stăpânitor dintre cei mai lăudați n-a mai fost om după ce a ajuns stăpân. A fost cel mult un stăpân mai priceput în arta lui, a manevrat mai bine şi nu s-au văzu ițele lucrării lui. Marii stăpânitori*

n-au nevoie să-şi ucidă cel mai bun prieten, să-şi arate adevărata fire, adică cruzimea. Iată pe viu ceea ce ştiam: obrazul unui stăpânitor nu cunoaşte decât câteva expresii. Privirea goală peste capetele plecate, zâmbetul unic şi strălucirea de cruzime reprimată a ochilor, mijitul lor când îl bântuie un gând, râsul de satisfacţie. Toate acestea se aşază peste expresia mască a puterii. Este o notaţie exactă tipică a dezumanizării pe care o trăieşte sufletul unui dictator, adică nesimţirea cea împietrită provocată de demonul trufiei şi otrava vicleană a demonului pizmei: *Puterea restrânge reacţiile sufletului şi ca urmare schimbările de expresie ale feţei. Le abstractizează*.

Cărţile care urmează, *Îngeri imaculaţi* (1990), *Iadul meschin* (1996), *Ascuţit ca tandreţea* (1994), se întorc spre o cazuistică a umilinţei şi a micilor existenţe ca o formă de alienare în alt mod într-o societate la fel de monstruoasă ca şi în cea dominată de dictatură.

26. Mircea Ciobanu – *Istorii*

Romanul *Istorii* (1977–1986) împarte oamenii între cei slabi, care trăiesc prin ideile, convingerile şi faptele celor din jur şi pentru care a fi înseamnă a privi, pe când cei puternici–volitivi se caracterizează prin a acţiona, ca sens al lui a fi. Gheorghe Palada, ca şi soţia sa Maria, fac parte din categoria celor puternici, sunt siguri pe ei, fiindcă de fapt sunt instinctivi, *instinctul acţiunii* este pentru Palada *partea lui cea mai bună*, care nu-l scuteşte de eşecul mariajului şi îşi părăseşte casa fără explicaţii. De aici şi un conflict între generaţii. Fiul Marcu Palada îşi ia numele bunicii Dudescu, iar Miliţa Palada nutreşte sentimente de dispreţ evoluând spre o ură mocnită faţă de mama sa, Maria. Această trăire la nivel instinctual este de fapt semnul întunericului lăuntric al morţii lăuntrice, pe care scriitorul o consemnează din modul cum casele îşi pierd treptat viaţa odată cu cei care le locuiesc. Bulfa se stinge odată cu năruirea casei, lemnăria casei lui Iancu Dudescu începe să trosnească ca o prevestire a morţii sale. Când Gheorghe Palada se îndreaptă spre casa lui Leon Pascal *propria lui istorie este încheiată demult* şi i se pare că-şi calcă pe urme. Este o permanentă alternanţă, dialog sau problematică care opune termenii de moarte şi putere. Se urmăreşte trecerea de la putere la slăbiciune, de la acţiune la contemplare a lui Gheorghe Palada. Aceste dezbateri formează substanţa primelor trei volume ale romanului. În al patrulea volum această trăire a ideilor este mult mai pregnantă, reluând acea confruntare dintre Poet şi Narator din *Martorii* (1968), *Cartea fiilor* (1970), *Tăietorul de lemne* (1974), *Armura lui Thomas şi alte epistole* (1971). Gheorghe Palada continuă să se comporte potrivit cu imaginea de stăpân pe care şi-a format-o despre sine trăind prin Iana, Leon, Vasile Togan, Miron Roşescu, înşelarea de sine.

La celălalt pol al contemplaţiei, profesorul Leon Pascal trăieşte prin cărţi şi pentru cărţi care-l detaşează de evenimentele unei lumi brutale alcătuită din instinctivi ca Gheorghe Palada. Ambii însă îşi arată *nepriceperea într-ale vieţuirii*. De aceea, ajuns în casa Mavrichi, între anonimi, află sentinţa: *Ţi s-a luat puterea!* după ce a trecut prin labirintul vieţii exterioare intră în labirintul interior. Este o replică la romanul lui George Călinescu *Bietul Ioanide*, unde se

demonetizează mitul Creatorului, al Constructorului, sau poate o replică la balada *Meşterului Manole*. Limitele scriitorului fac ca eroii să nu-şi găsească Lumina, Calea, Adevărul şi Viaţa, adică pe Dumnezeu. De aceea viaţa lor este sterilă şi duce doar spre moarte. Această limitare a înţelegerii sale autorul o mărturiseşte prin cuvintele adresate cititorului: *dacă ceea ce am scris nu ţi s-a oprit în gât, scrie tu una mai bună, ca să-mi tihnească şi mie*.

27. Eugen Uricariu – *Stăpânirea de sine*

Fresca societăţii româneşti în secolul XX pe care vrea s-o aducă Eugen Uricariu prin romanele: *Aşteptându-i pe învingători* (1981), *Vladia* (1982), *Memoria* (1983), *Stăpânirea de sine* (1986) redă o perioadă istorică cuprinsă cam între 1915–1924, deci în timpul Primului Război Mondial şi perioada interbelică, deci urmează linia realistă a romanelor–frescă socială de tipul Cezar Petrescu, Petre Dumitriu, relatând evenimente politice precum constituirea Partidului Comunist, lupta pentru putere, indicaţiile Cominternului, intrarea în ilegalitate, tratativele de la Viena cu statul sovietic. Romanul are şi un plan romantic fiindcă Sofia Vasiliu, iubita lui Tănase Berzea, prefect al capitalei, dar şi o icoană pentru prinţul Şerban Pangratty care i-o fură fostului prefect şi o duce în Vladia, unde *singurul lucru important este iubirea*. Scriitorul urmează astfel şi o linie neoromantică creând o imagine a pasiunii devastatoare: *Să fii iubit! E ca şi cum ai spune că soarele numai pe tine te încălzeşte şi te luminează. Să iubeşti, asta e cu totul altceva, înseamnă să dai. Iar ca să dai trebuie să posezi, să ai, să produci, din tine să izvorască, să curgă, să se risipească fără teamă, fără spaimă că vei arde de tot*. Cei doi protagonişti vor avea o evoluţie diferită, potrivit concepţiei lor. Pentru Sofia fericirea este *un produs al ambiguităţii vieţii*, iar pentru Şerban Pangratty este *starea deplinei conştiinţe de sine*. De aceea prinţul îşi va căuta fericirea în social şi politic, iar Sofia în natură. Căutarea lui Eugen Uricaru se va continua în romanul *Mierea* (1978), unde Nichifor Goreac revine în oraşul *O* spre a scrie o carte *extraordinară* care să fie *însăşi viaţa*.

Căutarea se va continua în romanul *Glorie* (1987), unde Ieremie Palade, un nume care ascunde un alter ego al scriitorului, *care ştie că nu poate avea nimic pentru sine, că trăieşte atâta timp cât mai are ceva de oferit din el şi se sfârşeşte, când a spus tot, când nu mai are nimic în el, când nu mai are nimic de dat, pentru că s-a autoconsumat, ca o lumânare, şi de aceea voise să dea, să-şi vândă şi ultimul lucru care îi aparţinuse – moartea*. Adevărul pe care se pare că-l caută de fapt Eugen Uricaru este lecţia istoriei, pe care i-o dă lui Alexandru Martin şeful său Petrache Mironof din romanul *La anii treizeci...* (1989): *Aţi venit pe lume la de-a gata, cine a trebuit să moară a murit, cine a trebuit să zacă în puşcărie a zăcut, cine şi-a cheltuit viaţa luând în piept toate greutăţile şi nenorocirile începutului, şi-a făcut doar datoria. Acum veniţi voi, cu norocul vostru că v-aţi născut la vremea potrivită şi singurul lucru de care sunteţi în stare este să vă suiţi cât mai sus, în frunte, ca păduchele* şi pentru că *nu ştiţi cum evoluează o revoluţie, vi se urcă sângele în cap şi faceţi crize de isterie, de personalitate*. Este exact problematica generaţiei actuale.

28. Dana Dumitriu – *Prinţul Ghica*

Prinţul Ghica (1982–1986) este un ciclu reprezentând trecerea la romanul istoric de la încercările de roman psihologic: *Migraţii* (1971), *Mara zarafului* (1972), *Duminica mironosiţelor* (1977), *Întoarcerea lui Pascal* (1979), *Sărbătorile răbdării* (1980). Este efortul autoarei de a descoperi meandrele personalităţii lui Ion Ghica în contextul unei epoci care cerea să ne definim ca naţiune. Este urmărită evoluţia de la primii paşi în şcoala lui Ion Heliade Rădulescu, la studiile ce le face la Paris (Şcoala de mine şi un bacalaureat în litere ca şi Alecsandri), guvernator (bei) al insulei Samos, prim-ministru al Moldovei (1860), vicepreşedinte al Adunării legislative, complotist pentru înlăturarea lui Alexandru Ioan Cuza. Dana Dumitriu vrea să realizeze un roman total al unei epoci, un spectacol al unei lumi în care se înfruntă scepticismul bătrânilor cu temperamentul şi nerăbdarea de a înnoi şi schimba totul a tinerilor. Se surprind soarele, plimbări la Şosea în trăsuri, altercaţii în parlament, baluri, confuziile politice, politicianismul deşănţat, având în centrul ei pe Ion Ghica, intelectual, prinţ aparţinând clasei feudale dar dornic de reforme sociale, politician, actor principal în scena istoriei, component al coaliţiei între liberali şi conservatori. El mizează pe liberali fiindcă *istoria e de partea lor* şi modelul lor este milionarul Grigore Eliad Cârciumărescu, unul dintre cei care sunt *cheia, fierul acela răsucit care deschide cămara*. Se fac incursiuni în peisajul politic european *în timp ce Garibaldi cucereşte Palermo, iar Napoleon al III-lea anexează Savoia şi Victor Emanuel al II-lea anexează Toscana şi Emiliana*, în principatele române se descoperă democraţia, se fac instituţiile noii orânduiri, Unirea, Parlamentul, universităţile. În planuri secundare apar şi elemente de analiză psihologică urmărindu-se idila Grandowicz-Ana Theodory sau portretul lui Alexandru Ioan Cuza făcut din tuşe negative de Ion Ghica spre a justifica nevoia de schimbare care-i caracteriza în epocă pe Kogălniceanu, Rosetti, Brătianu, Alecsandri, Bălăceanu, opuşi grupurilor conservatoare fiindcă: *Politica este o artă a culiselor dar ceva trebuie să se petreacă şi pe scenă pentru a justifica maşinaţiile ei*. În acest context Ion Ghica ne este trasat pe coordonatele omului politic lucid, fin tactician, energic, echilibrat, ironic, activ, reprezentând puterea ca prim-ministru, ministru de externe, preşedinte al Consiliului de miniştri, ambasador la Londra, preşedinte al Academiei. Dana Dumitriu realizează o altă dimensiune a romanului istoric împletind adevărul istoric cu ficţiunea.

29. Alexandra Târziu – *America pantoful Cenuşăresei*

America pantoful Cenuşăresei (2002) este un roman-document despre românii plecaţi sau exilaţi în America alcătuind un fel de amestec din artişti, medici, escroci, mitocani, oameni în căutarea visului de prosperitate materială, bursieri, veniţi în New York, căutând să scape de dictatori, de frig, de spaime, de ruşi. Se urmăreşte psihologia exilatului dominat de *un dor straniu şi sfâşietor după un destin pe care l-a pierdut*. Ei aleargă după donaţii, sponsorizări, fac fundaţii, trăiesc sentimentul dezrădăcinării, inutilităţii, degradării, frustrării. Ei îşi schimonosesc numele odată cu pierderea identităţii, îşi pierd conştiinţa naţională, Ocară devine O'Carra, Geta devine Gilda, Ion Matache devine John Mc Kevelly, Victor Ionescu devine Vick Johnson, trăind asemenea eroilor lui

Caragiale o comedie tragică. De aceea *America pantoful Cenuşăresei* este tragedia amară a pierderii iluziilor. Este urmărit destinul unei familii care este demolată şi contemplă felul în care casa le este distrusă de buldozere. Este distrugerea unei lumi, idealizată de nostalgia transfigurării trecutului. De aceea în *Soluții pentru o lume incasabilă* avem o proză-parabolă în care proprietarul unui castel de sticlă îl oferă partidelor, parlamentarilor, oamenilor de afaceri, dar toți îl refuză, aşa cum universul ideal al cărților este refuzat de pragmaticii grosolani care trăiesc pentru instincte. De aceea castelul va fi spart pentru că idealul este frumos dar inutil într-o lume care se autodistruge. Se urmăresc astfel modelele de gândire, concepțiile, mentalitățile, pe care românii eşuați pe celălalt mal al Atlanticului le duc cu ei. Este o subtilă continuare a cărții: *Dovezi de iubire ce nu se mai termină* (1981) sau o reluare a problematicilor din romanele *Sperietoarea din Hors* (1979), *Locatarul* (1979), în care eroii sunt într-o febrilă căutare de sine, ca în *Zgomote în curtea interioară, Râsul ca expresie, Perspectiva unui submarin galben, Piatra de care nu sunt în stare, Cad flori de salcâm, Sămânța, Ultimul tango cu Jean Valjean*.

30. Tudor Octavian – *Sortiți iubirii*

În *Sortiți iubirii* (1988) Tudor Octavian ne redă de fapt esența căutării, şansa creației întruchipată într-o misterioasă Vera care este o realitate şi o himeră care nu are nimic erotic, nu are forma unui joc al dragostei şi întâmplării, ci un sentiment care nu poate fi numit. Este obsesia lui Lică Toboşaru, este iubirea absolută a lui Iancu, este cauza melancoliei lui Platon, este cea care determină devotamentul lui Emil, este secretul ce-l caracterizează pe Leon, este pretutindeni şi nicăieri, este eternul feminin, viața, creația din fiecare femeie. De aceea eroul principal, redactor la un ziar de provincie, caută idealul, care-i dă un sentiment de revoltă împotriva tipicăriilor sociale care-l modelează şi-i deformează personalitatea. De aceea se hotărăşte să înceapă un nou mod de a fi criticând aspru romanul unui scriitor al cărui nume, Cezar Bragadiru, devine un simbol al mediocrității de care redactorul vrea să se distanțeze fiindcă la vârsta de 45 de ani un vecin îi dă toate articolele şi cartea pe care el le-a lăudat, adică măsura vieții sale inutile. Este aici un moment de trăire lucidă care-i îndeamnă pe toți cititorii dar mai ales pe scriitori să-şi pună răscolitoarea întrebare a sensului de a scrie, a valorii reale, a eliminării falsului, imposturii, minciunii. Este de fapt răspunsul pe care Tudor Octavian îl caută în romanele anterioare *Firul principal* (1985), *Cvadratura cercului* (1985) şi în toate revoltele din scrierile sale: *Povestiri diferite* (1968), *Noiembrie viteză* (1975), *Istoria unui obiect perfect* (1981), *Mihai stăpânul şi sluga lui Mihai* (1983). Este acea căutare a legilor pe care le-am expus la începutul acestei cărți ca un răspuns pentru cei care-şi caută semnul destinului, aşa cum îl pot găsi toți cei ce-l caută în cărțile Fratelui Emilian de la Neamț: *Legea Iubirii, Taina Tainelor, Cina cea de Taină, Tainele şi trăirea Contemplației.*

31. Radu Mareş – *Pe cont propriu*

Este un fel de eseu pe tema scriitorul şi lumea, temă care sub forma căutării prin întrebări şi răspunsuri din cărțile anterioare: *Caii sălbatici* (1981),

Anna sau pasărea paradisului (1972), *Cel iubit* (1976), îşi găseşte în *Pe cont propriu* (1986) un drum propriu ca un răspuns la întrebările pe care şi le-a pus, mărturisite sau în ascuns. Dialogurile din *Caii sălbatici* dintre Gheorghe Dabu, un fel de alter ego al scriitorului aflat la faza visurilor studenţeşti, şi cei din jurul său Dumitru Moga, Victor Holban, Radu Ponomarenco, vădesc această căutare a unui drum propriu, care înseamnă a lepăda clişeele sau tipicăriile, convenţiile şi visele într-un contact direct cu realitatea. Situat pe această poziţie, autorul caută să descifreze autenticul din scrisul unor autori ca: Tolstoi, Ivasiuc, Sadoveanu, Proust, Arghezi, Hemingway, Eminescu, Dostoievski, Faulkner, depăşind ceea ce ar fi un jurnal de lectură sau o cronică convenţională, trecând puntea spre un monolog al izbăvirii de ceea ce s-a spus spre autentic, originalitate. Sensul căutării lui Radu Mareş este judecata sau mai bine zis criteriul de valoare a textului, adică ceea ce am expus la începutul acestei cărţi.

32. Paul Georgescu – *Romanul secolului XX*

În romanele sale: *Mai mult ca perfectul* (1984), *Natura lucrurilor* (1986), *Geamlâc* (1988), *Între timp* (1990), *Pontice* (1987) Paul Georgescu vrea să realizeze *Romanul secolului XX*, adică o continuare a romanelor: *Revelionul, Vara baroc, Coborând, Solstiţiu tulburat, Siesta, Vârstele tinereţii*, care toate se vor continuarea unui experiment în realizarea romanului modern, o frescă socială, de fapt o continuare a programului lui Cezar Petrescu. Este un şir de romane – meditaţii asupra istoriei regândită cu acuitatea conştiinţei contemporane. S-au stabilit filiaţii ale autorului cu romanele lui Alexandru Ivasiuc un fel de romane – eseu devenite un fel de jurnale–roman, un fel de confesiune–roman, în care personajele sunt de fapt ipostaze ale eului. Literatura devine pentru tinerii intelectuali întorşi din tranşeele Primului Război Mondial un fel de ziaristică militantă. Este momentul prăbuşirii unei lumi numită simbolic a Platoneştiului (de fapt Bucureştiului) şi a Huzureilor (adică a claselor boiereşti şi burgheze). Numele eroilor sunt simbolice: Marcu, Luca (se chinuieşte pe sine), Ioan (este ucis), Matei (este socialistul) sugerând o altă lume decât aceea a Sfintei Evanghelii, în care eroul principal este de fapt Timpul (Secolul). Drama intelectualităţii interbelice se vrea o lecţie pentru intelectualul contemporan, care trebuie să spună adevărul cu măsură, fiindcă este atât de grav încât nu poate fi înţeles şi acceptat, într-o epocă a mincinoşilor, trădătorilor, tâlharilor, delatorilor, ateilor, smintiţilor, mişeilor şi a lepădaţilor de Dumnezeu.

33. Dumitru Radu Popescu – *F*

Se disting în creaţia lui Dumitru Radu Popescu două cicluri de romane. Ciclul *F* este alcătuit din romanele *F* (1968), *Cei doi în dreptul Ţebei* (1973), *Vânătoarea regală* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *Împăratul norilor* (1976). Ciclul *Viaţa şi opera lui Tiron B.* cuprinde romanele: *Iepurele şchiop* (1980), *Podul de gheaţă* (1982), *Oraşul îngerilor* (1985). Scriitorul utilizează tehnica colajului, procedeu realist care să determine romanul să fie un document alcătuit din memorii, articole de ziar, afişe, cataloage de preţuri, conversaţii, amintiri, gânduri ale unor oameni ai epocii potrivit cu intenţia autorului *ar trebui să fie oglinda tensiunilor ideilor*

societăţii cuprinse în paginile sale, să cuprindă, de asemenea, structura socială, puterea politică şi culturală a vremilor luate în cătare, adică romanul să fie o imagine totală a unei lumi. Formula romanelor sale scriitorul o defineşte ca istorie-legendă: *În timp ce istoria se scrie şi se spune, şi rămâne pe hârtie, legendele se povestesc*. De aceea pictorul Dan Iliuţă din romanul *F desenează realul aşa cum crede că a fost*, în timp ce fotograful Gogu Pană *fixează realitatea aşa cum a fost*. În *Viaţa şi opera lui Tiron B.*, Tiron B. fiind gazetarul martor al unei lumi care în *Oraşul îngerilor* este Ardealul de Nord între Diktatul de la Viena (30 august 1940) şi eliberarea lui (octombrie 1944).

Prozele de idei: *Grădina cu miresme, Ţăranii lui Shakespeare, Actori la curtea Prinţului Hamlet* pun între oglinzi paralele proza, teatrul, cărţile de idei, având drept scop să pună în faţa cititorului un spectacol plin de ipoteze şi imagini asupra viitorului.

34. Mihai Sin – *Rame şi destine*

Scrisul lui Mihai Sin se înscrie pe direcţia prozei de analiză. În cele şase bucăţi ce cuprind volumul *Rame şi destine* (1989) se urmăreşte contrastul, diferenţa între realitate şi ficţiune. În *Autoportret cu passe-partout* lumea aparent ilustră a unor vedete de cinema, regizori, operatori veniţi să filmeze pe litoral este într-un evident contrast cu peisajul, frigul şi lipsa de talent, cu felul în care nişte mediocri joacă un rol pe care nu-l ştiu, cântând o libertate iluzorie, o fericire scurtă de vacanţă, ca şi în *Duel* sau *În vizită la bătrânul magistru pentru Duca*. Această căutare de a ieşi parcă dintr-o lume degradată spiritual o regăsim în *De luni până joi*, unde Albert Gherman, delatorul profesionist, un Iago de tip comunisto-securist, degradează treptat satul în care până la venirea lui oamenii trăiau harnici. O surdă nemulţumire îi roade pe eroii lui Mihai Sin ca pe Dionisie Baica din *Clipa, ca o lamă rece* şi de aceea caută să se hrănească cu iluzii, fiind de fapt supuşi unei modelări tratată simbolic în *Rame şi destin* prin felul în care-şi construiesc cavouri, unde vin în fiecare duminică şi fac un fel de parastas mortului suflet, pe care-l poartă încă în ei într-un trup. Este într-un fel răspunsul la răscolitoarele întrebări pe care autorul şi le pune, fiind modul în care Mihai Sin meditează la rolul şi misiunea scriitorului de a ridica probleme şi nu de a propune soluţii ca în *Aşteptând în linişte* (1973), *Viaţa la o margine de şosea* (1975), *Bate şi ţi se va deschide* (1978), *Terasa* (1979), *Ierarhii* (1981, 1991), *Schimbarea la faţă* (1986, 1990), *Quo vadis Domine?* (1993).

35. Gheorghe Schwartz – *Filosofia comportamentului*

Filosofia comportamentului (2002) este un fel de eseu care sintetizează formaţia sa de psiholog, propriile trăiri şi comportamentul personajelor sale din cărţile anterioare: *Martorul* (1972); *Ucenicul vrăjitor* (1976), *Pietrele* (1978), *A treia zi* (1980), *Spitalul* (1989), *Efectul P* (1983), *Maximele minimele* (1984), *Castelul albastru* (1986), *Om şi lege* (1987), *Cei o sută. Anabasis* (1988), sintetizare care se reduce la trei teme: nevoia de securitate, de sex şi de eternitate şi în care Gheorghe Schwartz îşi propune să pună întrebări: *Voi încerca să lămuresc de ce eu sau personajele mele iau într-o anumită clipă o decizie majoră*. Este un fel de teoretizare, de explicare a romanelor şi mai ales

a personajelor sale. De aceea avocatul Ladislau Pietraru din *Om şi lege* are un fel de alter ego în Benjamin din secolul XIII ca o condiție tragică a omului aflat sub destin, sub ficțiunea unei libertăți totale, de reconstruire a istoriei. El, scriitorul, devine *scribul* din *Cei o sută. Anabasis*, care consemnează *adevărul istoric*. Este un mod de a continua tradiția romanului istoric. Autorul caută în istorie prin Alexandru cel Mare, Nabucodonosor, Hannibal, Hierou, Alcibiade, Platon, Socrate, Arhimede, eterna valoare. Informația istorică este bogată, plină de evenimente memorabile, ca o rescriere a istoriei, ca o redescoperire a ei prin recreare. Sensul acestui demers plin de efort este o descoperire a adevărului ascuns în spatele faptului istoric, în adâncul oamenilor, care i-au determinat cursul, continuitatea, pe care autorul ar vrea s-o scrie într-un ciclu de romane, *Cei o sută* fiind de fapt o sută de generații reprezentate probabil prin o sută de tipuri umane, personalități care au marcat vârful unei generații şi au influențat cursul istoriei.

36. Ion Iovan – *Impromptiu*

Cuvântul titlu *Impromptiu*, adică improvizație, luat din muzică, vrea să sugereze că viața însăşi se întrupează în roman, aşa cum caută să o relateze prin notații fugare jurnalul geologului Livius Dumitriu. Se face o paralelă între naşterea pământului şi geneza eului prin şapte zile sau şapte etape ale cunoaşterii, aşa cum precizează autorul: *Scriitorul nu e un dumnezeu; el nu vede întâmplările fiecăruia. Personajelor nu le trebuie un destin, o moarte – nu le trebuie nici măcar o anume naştere* fiindcă *Viața are două mâini. Mâna are şapte degete: inconştiența, teama, pofta, lenea, speranța, buna creştere şi degetul mare imprevizibilul. Cu degetele celeilalte mâini exersează scriitorul. Această a doua mână a vieții este aceea cu care Livius Dumitriu îşi construieşte interioritatea prin creație, adevăr, căutare, amintire, iubire spre a realiza ordinea tectonică a textului, a realității*.

A doua dimensiune a romanului este a ficțiunii prin scrisorica Martei care trăieşte cu Livius Dumitriu şi joacă roluri ca absolventă a clasei de declamație: Emma B. (din romanul lui Flaubert, *Doamna Bovary*), Margareta (eroina lui Bulgakov), Sonia (Dostoievski), Ana şi Nataşa (Tolstoi), Nora (Ibsen), Otilia (G. Călinescu), Ofelia (Shakespeare), Vica (Gabriela Adameşteanu), Dulcineea (din jurnalul lui Livius Dumitriu). Este o tehnică de contrapunct, care ni se descoperă ca o călătorie într-un *circuit domestic* şi apoi visele autorului. Aceste patru unghiuri diferite, din care este privită realitatea este o tehnică de roman. Autorul continuă şi asociază căutările lui Camil Petrescu. Rolul cititorului este să descopere deznodământul prin alegerea uneia din cele şapte variante propuse. Se transferă astfel căutările lui Luigi Pirandello din *Şase personaje în căutarea unui autor* în planul romanului, prin concentrarea către două centre, autorul şi cititorul, fiecare participând la realizarea textului. De aceea romanul *Impromptiu* (1986) cumulează experiența scriitorului din volumele de versuri: *După-amiaza unei clipe* (1976), *Rezervația naturală* (1979) şi încercarea de roman *Comisia specială* (1981).

37. Mircea Nedelciu – *Tratament fabulatoriu*

În *Prefața* la acest roman Mircea Nedelciu ridică o problemă esențială, aceea dintre artă şi societate. Tratată ca o marfă de editurile de tip capitalist, opera literară tinde să-şi piardă valoarea reală: *odată intrată în circuitul mărfurilor, opera literară îşi vede valoarea estetică pusă între paranteze iar eficiența ei pentru om – în pericol de a fi sacrificată în favoarea creşterii eficienței economice*.

Luca este meteorolog la stația de lângă Fitotronul din Fuica care este un fel de stație de cercetare. El are în minte o imagine a femeii denumită Nuşa–Păpuşa adică ideală şi alături pe Gina–Felina ca fiind cea reală. Această pendulare între real şi vis o găsim bine exprimată în fragmentul: *Chiar aşa visasem în tren în cele câteva minute cât ațipisem cu capul proptit în căuşul palmei şi cu dosul mâinii lipit de geamul rece: un fel de aparat cu un pendul şi cu un vârf de ac lăsând pe hârtie de calc o urmă de cerneală roşie; trebuia să aduc vârful acului într-un punct din centrul hârtiei şi nu reuşeam; liniile roşii de pe hârtie se tot aglomerau şi începeau să figureze peşti, dragoni, cai bălțați*. Este o metodă de psihanaliză care caută să experimenteze *mutarea centrului personal de timp în altă parte decât în cotidian*. Sensul este mărturisit prin concluzia: *Scriitorul trebuie să-şi iubească poporul în primul rând sub aspectul lui contemporan şi, dacă poate, să încerce să schimbe ceva în aspectul lui viitor, să-l determine*. Acest deziderat al autorului l-am expus la începutul acestei cărți prezentând criteriile fundamentale ale valorii.

38. Sorin Preda – *Plus minus o zi*

Romanul *Plus minus o zi* (1988) pare a fi o replică la romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*, de aceea oferă o recuperare a problematicii. Emil Cela este un personaj experimental care trăieşte un proces de devenire în sine care caută o ieşire din labirint înțelegând ca joc de şah raportul său cu realitatea. Aflat în stagiul militar, el nu relatează în jurnal viața de cazarmă, ci o căutare a drumului spre conştiința de sine, de regăsire a timpului pierdut, de alternare a faptelor de memorie, de înțelegere a căutării prin analogie şi imaginație. El nu înțelege barierele, limitele profunde determinate de imaginar şi rațiune. Emil Cela caută să descopere sensul adânc al fiecărui fapt de viață aşa cum în jocul de şah caută să descopere intențiile adversarului prin mutarea făcută. De aceea el caută să citească în adâncul faptelor, cuvintelor, oamenilor şi timpului traseul, mutarea decisivă. Este spectacolul unei gândiri care îşi caută printre meandrele realității mişcarea, mutarea următoare, anticipând prin intuiție ceea ce este direcția jocului de viață şi de-a moartea.

De aceea scrierile anterioare, *Povestiri neterminate înainte de a începe* (1981) şi romanul *Parțial color* (1985), sunt doar căutări ale unui drum spre un roman de analiză. De aceea în acest roman, *Parțial color*, apar dese referiri la *Introducere în psihanaliză* a lui Freud. Autorului îi lipseşte ca la mai toți prozatorii actuali formația filosofică fundamentală.

39. Ştefan Agopian – *Sara*

Romanul *Sara* (1987) continuă aceeaşi căutare în trecutul medieval din romanul *Tobit* (1983) unde se caută un alt mod al romanului istoric, ca o permanentă viermuială fără sens, fără scop, ca o căutare sau mai exact o bâjbâire într-un întuneric lăuntric. În universul exterior alcătuit din evenimente specifice Evului Mediu: vrăji, epifanii, laboratorul alchimistului şi doctorului Hübner, spiriduşi (Galceran de Torres), levitații, legende, execuții publice, filosofii, femei misterioase, practici de exorcizare. Drumul spre interior, spre cunoaşterea de sine este închis de conflictele religioase.

Baronul Casimir Spurck are un dialog cu Tobit despre o *abdicare de la ceea ce aparține timpului şi locului*, pentru că trăieşte drama neputinței de a evada din acest cerc închis. El simte că treptat nimicul îi cuprinde sufletul, mintea. Este un mod medieval de a medita la versetul: *deşertăciunea deşertăciunilor toate sunt deşertăciuni* din *Ecleziastul*. Ca să iasă din acest cerc al nimicniciei s-a rugat, a citit, a căutat, a umblat, a făcut politică, dragoste, a fost la război, la vânătoare, ca să afle Adevărul care să-l facă liber. Tobit spune baronului Spurck: *Nu-ți rămâne decât să-ți pui un ştreang de gât şi să stai atârnat în el şi dând din picioare şi scoțând limba lumii pe care o laşi*, sfat pe care baronul îl va împlini. Este o lume a aristocrației săseşti din Hermanstadt, adică Sibiu, care nu-şi mai află sensul de a fi, fiindcă trăiesc pentru trup: *mi-e foame, mi-e sete*. Lipsa vieții spirituale îi sufocă, ca pe eroii lui Camil Petrescu.

Stilul romanului este romantic voind parcă să ne redea imagini din pânzele lui Hieronymus Bosch, sau din privirile lui *Ignațiu de Loyola*, de Van Dick din muzeul Bruckenthal. Avem sugerate peisaje romantice din apropierea Sibiului: *Domnişoara Clara Barberini îi surâse Gertrudei şi cele două fete continuară să surâdă şi să privească în zare aşteptând şi privind hurducăiala plăcută şi liniştitoare a cabrioletei care le purta surâsul şi privirea uşor visătoare...*

Romanele lui Ştefan Agopian sunt marcate de o căutare, care-l frământă pe autor. El încă n-a găsit unde să caute. Nu în ecourile din pietrele casei Haller, ci în lupta Tribuniştilor lui Ioan Slavici, în lupta lui Andrei Şaguna şi Nicolae Mladin trebuia să-şi caute subiectul, eroii, problematica. Sibiul poartă urmele paşilor lui George Coşbuc, Lucian Blaga, Radu Stanca, Radu Teodoru, Ştefan Augustin Doinaş, Aron Cotruş. Drama eroilor lui Ştefan Agopian este prezentă şi azi în oraşul de pe malul Cibinului, nu era nevoie de un refugiu romantic în trecut. Iar tehnica de voci ideologice folosită de Camil Petrescu poate fi folosită de Ştefan Agopian prin câmpurile de idei fertile ale personalităților care au trăit şi trăiesc în Sibiu.

40. Tudor Vlad – *Adunarea şi scăderea zilelor*

Aflat la punctul de interferență între roman şi jurnal, *Adunarea şi scăderea zilelor* (1988) vrea să continue tehnica din *Patul lui Procust*, al lui Camil Petrescu introducând prin transcrierea jurnalului lui Victor Vlad, străbunicul participant la Primul Război Mondial, evenimente, comentarii, paralele ale unui jurnal propriu concepând romanul ca un colaj, în care adunarea zilelor din jurnalul lui Tudor Vlad este simultană cu scăderea zilelor din jurnalul lui Victor

Vlad. Se urmăreşte intersectarea datinelor, epocilor, evenimentelor, fiindcă jurnalul străbunicului, degradat de timp, a devenit un document de epocă. Se conturează astfel conceptul de roman realist, urmărindu-se o tehnică modernă, regizorală, filmică: *Am fost adesea tentat să gândesc timpul, cel puțin în ceea ce priveşte istoria umanității, ca pe o peliculă cinematografică: toate secvențele există simultan, chiar dacă aparatul de proiecție le prezintă în succesiune*. Această trăire simultană cu o exprimare a teoriei relativității lui Einstein este expusă sub forma unei informații: *De pe puntea unui crucişător sovietic, marinarii au văzut, câteva clipe, o goeletă spaniolă străbătând apele Atlanticului*. De aceea scriitorul îşi expune tehnica originală din roman: *Important este să găseşti o modalitate de-a percepe frânturi şi semne ale acestei existențe simultane, în cuprinsul căreia, evident, nimic nu e întâmplător*. Scopul este cel ce dă unitate şi sens convergent evenimentelor şi anume raportul dintre om şi istorie, fiindcă literatura trebuie să fie domeniul de viață al unei epoci. De aceea romanul lui Tudor Vlad are elemente de eseu interferate cu pagini document de jurnal.

Adunarea şi scăderea zilelor este sensul căutărilor autorului exprimate în cărțile anterioare: *Al cincisprezecelea* (1981), *Ascensiune nocturnă* (1984), *Porțile serii* (1987), în care raportul de parodie dintre cuvânt şi realitate este înlocuit cu *felia de viață* document, care dă nota de autentic.

41. Cornel Nistorescu – *Proprietarul de iluzii*

Prin *Proprietarul de iluzii* (1988) Cornel Nistorescu trece de la reportajele adunate în volumele: *Întâmplări în liniştea unei fotografii* (1978) şi *Paradisul provizoriu* (1982) la nuvelă, căutând mecanismul care transformă faptul de viață în poveste, evenimentul în istorie fiindcă *memoria creează* şi *lucrează ca o apă în subteran*. Personajele sale ies din viața reală, devin simboluri, pentru că ele sunt văzute în ceea ce este semnificativ. De aceea în *Strada Odei* sublocotenentul Ionel Trăistaru a intrat în rândul eroilor încă din 1944, dar Maria continuă să-l aştepte. În *Mahalaua – ultimele fotografii* se surprinde un proces de urbanizare când *Mahalaua este acum un spațiu privilegiat al memoriei, o lume din ce în ce mai îngustă, strâmbată de ofensiva betonului şi împinsă spre câmp de lamele sclipitoare ale buldozerelor*. În *Mocanii* avem imaginea unei lumi zidită din piatră, *casele le fac din piatră fățuită de ape. Gardurile tot din piatră. Seamănă cu nişte metereze de apărare. Cotețele se fac tot din piatră. Se acoperă cu lespezi. Jghiaburile sunt din piatră. Cuptoarele sunt din piatră. Numai sufletele nu*. Este parcă o reluare a reportajelor lui Geo Bogza din *Țara de piatră*, unde avem aceeaşi apropiere între om şi animalele care-l ajută la muncă din *Fefeleaga*: *Boii mari cât elefanții sunt singura scăpare. Rezistă la piatră, la greutate, la drumul pieziş, la buşteni şi la sălbăticiuni. Boul e înțelegător şi cuminte, nu răceşte şi nu se sperie*. Autorul pare a se pregăti pentru proza de mare întindere.

42. Gheorghe Crăciun – *Compunere cu paralele inegale*

Romanul *Compunere cu paralele inegale* (1988) continuă experimentul textualist al autorului din volumul *Acte originale. Copii legalizate* (1982) fiindcă pentru Gheorghe Crăciun: *Scrisul ca terapie, ca salvare, scrisul ca ridicare la putere, scrisul ca sfărâmare a dogmei* scriitorul este omul ridicat la putere este trecerea lui într-un univers nou al textului, fiindcă *cel ce comunică se comunică* (Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului şi problema stilului*). Universul lui Gheorghe Crăciun este un univers al textului, care reprezintă un raport față de realitate, o rescriere sau mai exact o recreare a lumii. Este ceea ce s-a numit *tehnica ecorşeului*, fiindcă romanul lui Longos, *Dafnis şi Cloe*, din *Epură pentru Longos* vrea să fie un model de carte vie. Un refugiu în lumea utopică a iubirii ideale, ca o evadare din această lume caracterizată prin: *Prea multe convulsii, prea multe neîmpliniri, prea multă suferință în iubirea contemporanilor mei!*. Autorul caută concidențele dintre realitate şi cărți realizând prin citate un univers. Pentru Gheorghe Crăciun realul aparține scriitorului care are o lume a sa şi priveşte această lume din jur cu detaşare, înțelegere. De aceea eroii săi Laur şi Micaela, Vlad Ştefan şi Luiza, Teohar şi Dania sunt proiecții ale romanului lui Longos *Dafnis şi Cloe* în realitatea contemporană. Proza sa are doi autori, Vlad Ştefan şi Octavian Costin. Vlad Ştefan spune ceea ce vede, realitatea inventariată de un expert, deci o epică a senzației. Octavian Costin comunică ceea ce simte, efectul, trăirea personală, căutând să surprindă nu o natură bucolică, idealizată, ci una aspră, adevărată, agresivă.

Sunt în stilul lui Gheorghe Crăciun notații subtile, poetice: *În şanțul sidefiu din colțul ochiului descopeream un loc prin care lacrima putea să izbucnească întreagă pe obraz. În strâmtoarea aceea aş fi vrut să adorm.*

Gheorghe Crăciun face parte din prozatorii care experimentează romanul de analiză.

43. Alexandru George – *Dimineața devreme*

Spirit inventiv, noncoformist, pasionat de literatură în care caută răspunsuri la întrebările care îl frământă, Alexandru George parcurge sau citeşte propria viață în paralel cu lecturile din alte cărți, realizând un fel de roman-eseu, în sensul că evenimentele din cărțile citite şi citate sub forma unui *colaj* – îl determină să scrie folosind tehnica lui Camil Petrescu, adică fie că pune eroii să-şi scrie cartea, precum în romanul *Caiet pentru...* (1984), fie delimitând propriul text de fragmentele luate din: Thomas Mann, Stendhal, Jack London, Jules Verne, Eugène Ionescu, Lev Tolstoi, Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Luigi Pirandello, care devin un fel de comentariu la romanul, la narațiunea propriu-zisă. Evenimentele politice sunt comentate prin acest ochi obiectiv al lecturii. De aceea evenimentele urmărite din Pucioasa sunt comentate la nivelul evenimentelor celui de al Doilea Război Mondial. Este de fapt un roman autobiografic în care copilul autor caută să imite cele citite în cărți. Sapă o groapă pe o potecă şi aşteaptă ca un indian din Karl May să-i pice prada. Face o paralelă între un joc de fotbal cu nişte copii polonezi refugiați la Pucioasa cu evenimentele războiului mondial spre a-şi răspunde la problema

raportului dintre om şi război sau istorie. Autorul este un căutător al adevărului, al unei libertăţi utopice. Această căutare este numitorul comun al cărţilor publicate fie sub formă de proză: *Simple întâmplări cu sensul la urmă* (1970), *Clepsidra cu venin* (1971), *Caiet pentru...* (1984), *Dimineaţa devreme* (1986), *Seara târziu* (1987), *Oameni şi umbre* (1996), *Şapte povestiri fără una* (1997), *Cinci sau chiar şase personaje în jurul unui autor* (1998); sau sub formă de eseuri: *În jurul lui Lovinescu* (1975), *Mateiu I. Caragiale* (1981), *Întâlniri* (1997), *În istorie, în politică, în literatură* (1997), *Reveniri, restituiri, revizuiri* (1999), *Pro libertate* (1999), *Confesiuni împotrivă* (2000), *Alte întâlniri* (2000), *Capricii şi treceri cu gândul prin spaţii* (1993), *În treacăt, văzând, reflectând* (2001), a căror simplă enumerare justifică pe deplin cele afirmate.

44. Mircea Ghiţulescu – *Omul de nisip*

Romanul realist *Omul de nisip* (1982) continuă *Omul fără somn* (1978) şi este continuat de *Oglinda lui Narcis* (1986), *Wiener Walzer* (1998), în sensul confruntării textului cu realitatea. Pentru Ion Herb *cuvântul scris trebuie să reprezinte adevărul curat, adevărul sfânt*. Aceeaşi aspiraţie ideală o are şi ziaristul Sever Popescu care critică municipalitatea pentru aspectul zonei Gării. Este sancţionat de redactorul-şef Mărgineanu şi certat de primarul Crăiţă. Dar se iau măsuri şi Sever Popescu contemplă visul refacerii complete a zonei Gării. Scriitorul Sotiriu trăieşte aceeaşi problemă a raportului dintre scris şi viaţă. În partea a doua a romanului se pun faţă în faţă două cupluri: Sever şi Anamaria în viaţă cu Ion Herb şi Miriam pe scenă, care vorbesc şi trăiesc adevărul iubirii, adică o dramatizare a primei părţi. Regizorul piesei este arivistul Boris care are ştiinţa manipulării oamenilor şi mecanismelor sociale. Este un roman experiment.

45. Romulus Rusan – *O călătorie spre marea interioară*

Memorialul de călătorie *O călătorie spre marea interioară* (I 1986, II 1988) continuă *America ogarului cenuşiu*, dar şi face corp comun cu *Imperii primordiale* (1990) spre a defini un continuator al unei serii ce începe cu Dinicu Golescu, Ion Codru Drăguşanu, Vasile Alecsandri, autorul rezervându-şi modul personal de a vedea şi de a nota: *într-o metropolă cel mai indicat este să te plimbi la întâmplare, să amesteci raidurile culturale cu cele civile, să intri în muzee când îţi ies în drum, să stai pe o bancă în parc atunci când ai chef, să priveşti totul cu detaşare, să laşi impresiile să se depună singure, să le îngădui să-şi stabilească singure ierarhia*, deci o aderare la impresionism. Această aderare o arată prin *gustul confortabil*, adică a arăta valoarea prin simţuri şi nu prin criterii sau norme obiective pe care Romulus Rusan le înlocuieşte cu *impresii de comparat*. De aceea nu *caratele* operelor de artă îl impresionează ca pe Odobescu, ci asfaltul unei autostrăzi, fiindcă: *amintirile frumoase să se nască în împrejurări grele prin care ai trecut*. Prozatorul din Romulus Rusan iese la iveală când consemnează *oraşe moarte cotropite de verdeaţă* Kotor şi Budva: *Pe margini, case după case, dezbrăcate în pielea goală, jupuite de vii, spintecate de sus până jos, lăsând să li se vadă, ca nişte viscere, mobila, lustrele, soba, chiuveta, cada de baie şi zugrăveala, da, mai ales zugrăveala,*

culme a impudorii. Este o imagine care vorbeşte de la sine: *Viaţa a fugit, lăsând în retragere resturile unei armate de obiecte*. În acest spaţiu devastat de un cutremur apare *doamna cu un câine de zgardă*, o franţuzoaică. Drumul spre Efes, ca un drum spre *marea interioară*, spre o Mediterană a universului lăuntric pe care Romulus Rusan îl caută, dar nu ştie drumul spre Emaus, ci trăieşte regăsirea *timpului pierdut* ca Marcel Proust. El caută să reînnoade firul care s-a rupt între trecut şi prezent, între epoca lui Homer şi omul cetăţilor închise faţă de omul contemporan deschis spre cosmos. Romulus Rusan nu ştie că în templele felahilor spiritul se desprindea şi pleca într-un spaţiu pe care omul contemporan nu-l poate apropia. De aceea vizitarea ruinelor înseamnă pentru el resacralizare, fiindcă *totul se citeşte prin inimă*, adică o recuperare prin trăire a trecutului. Între legende, istorie şi ruine autorul caută să descifreze jocul cu istoria al creaţiei, fiindcă *moartea vorbeşte mai bine despre viaţă decât viaţa însăşi*. De aceea relaţiile ascunse dintre spaţii şi timpuri diferite formează substanţa comună dintre universul mitului, legendei, istoriei şi contemporani *trăind cum scriem şi scriind cum trăim*. Această lume diferită este adunată în *Bazar, ghetou, muzeu, expoziţie, iarmaroc, carnaval* ca un spectacol unic din *Imperii primordiale* care continuă *O călătorie spre marea interioară*. În Egipt *epoca de aur* a însemnat de fapt o lume în care *milioane de supuşi au fost reduşi la tăcere, au răbdat foamea şi biciul*, spre a crea imaginea unui faraon. De fapt Romulus Rusan nu-şi asumă secretele Egiptului, de aceea nu poate înţelege că revoluţia de la 1789 nu a făcut *viitorul să se mişte*, ci a distrus relaţia firească dintre trecut şi prezent.

46 Ion Groşan – *Marea amărăciune*

Ion Groşan izbuteşte prin cele două cărţi ale sale: *Caravana cinematografică* (1985) şi *Trenul de noapte* (1989) să experimenteze construirea textului de către autor devenit, în cea de a doua, prin Emilian Marcu, personaj purtător de mesaj.

Marea amărăciune este interpretată ca un microroman. Profesorul Sebastian Pop este un fel de Pygmalion, dar nu ca sculptorul grec care se îndrăgosteşte de o statuie, adică de propria sa creaţie, ci mai degrabă ca personajul din piesa lui Shaw. El îi face profesoarei de engleză Ioana Eraclid o statuie în sensul unei imagini ideale, a unei idolatrii, ca semn al patimii de care este cuprins. De altfel se sugerează analogia că aşa cum Pygmalion rugându-se zeilor însufleţeşte statuia şi are cu ea un fiu, Pathos, adică patimă, tot astfel Sebastian Pop şi Ioana Eraclid par a trăi ceea ce le-a fost scris. Este un alt mod de a transforma mitul în realitate şi fantasticul în real diferit de felul în care apare un tren fantomă, ca o fata morgana, în *Trenul de noapte* când acarul Simion dispare, iar şeful staţiei de cale ferată Fotiade pare un fenomen creat de timp şi spaţiu ca să se exprime.

În fiecare din cele patru povestiri din cartea: *Caravana cinematografică* (*Marea amărăciune, Insula, O dimineaţă minunată pentru proză scurtă* şi *Caravana cinematografică*), ca şi în cele patru povestiri în *Trenul de noapte* (*Adolescent, Spovedania, O.Z.N.-ul, Trenul de noapte*) Ion Groşan caută să realizeze ceea ce a spus: *Totul e să ai o poveste. Nu te mai uită nimeni*, fiindcă

altfel *te duci din mintea tuturor*, definind astfel permanența scriitorului în conştiința socială.

47. Alexandra Indrieş – *Cutia de chibrituri*

Spre deosebire de: *Saltul în gol* (1973) şi *Două-trei minute*, romanul *Cutia de chibrituri* (1987) vrea să fie un roman hermeneutic aşa cum mărturiseşte autoarea: *Nu râvni să fii alfa şi omega. Ei reprezintă începutul şi sfârşitul, adică totul. Nu-i însă deajuns să ştii atâta. A! este exclamația de mirare; e ca şi cum omul ar zări ceva şi l-ar arăta, rostind: iată! O! poate fi modulat în mai multe feluri, dar totdeauna cu un timbru trist. Este vocea celui ce ştie multe şi totuşi îi este greu să înțeleagă. E ca şi cum ar spune: O, cum de-i cu putință? Fii cu luare aminte, fiule! Totalitatea mai implică ceva: necunoscutul. Imprevizibilul. I se zice X. Nu e o exclamație. E o literă, doar trei sunete*. De fapt este vorba despre eroii romanului. A este Angela, X este Xantipa, iar K este hermeneutul – autor: *Noi suntem cei care interpretează. Hermeneuții*. De aceea: *Sigla noastră este K. Se citeşte «ca». Litera înseamnă uneori măsurare: kilogram, kilometru. A existat un domn K*. De aici o apropiere de Kafka. De aici o concepție nouă despre autor: *Dactilografă şi model – iată ce sunt!*, adică cea care copiază şi vrea să fie imitată. Este o dorință de a realiza un alt model de roman ca o succesiune de instantanee-imagini-clişee.

48. Alexandru Vlad – *Frigul verii*

Romanul *Frigul verii* (1985) este mai mult un eseu care continuă *Aripa grifonului* (1970), *Drumul spre Polul Sud* (1985) şi va fi continuat de *Atena, Atena* (1994). Autorul caută să reconstituie atmosfera satului românesc din Ardeal în vara anului 1944. Avram B., eroul principal, este profesor de istorie şi este ofițer, participă la război, este rănit şi se întoarce în satul său din Ardeal devenit frontieră din cauza Diktatului de la Viena. Este reluată într-o altă conjunctură istorică problematica din *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu. Este vindecat de maiorul medic german Sedler cu care are discuții cu privire la război, la venirea lui Hitler în fruntea statului german. Este ucis un soldat german, se încearcă aruncarea în aer a unui pod ca în *Mări sub pustiuri* de Dumitru Radu Popescu. Avram se opune şi moare glorios. Întâmplările devin un pretext pentru dezbaterea asupra momentului de criză care a dus la declanşarea războiului. Avram B. cu formația sa de istoric descoperă adevărul că există o relație între oamenii unei generații, liderii politici, evenimentele în care fiecare generează şi este efectul celeilalte. Între confruntarea intelectuală şi cea a armelor există o paralelă, care dă romanului o apropiere de eseu.

49. Tudor Dumitru Sava – *Fortul*

Romanul *Fortul* (1988) continuă şi sintetizează experiența de povestitor a lui Tudor Dumitru Sava din *Marginea Imperiului* (1981), *Treizecişitrei* (1982), *De-a lungul fluviului* (1985) şi aduce acea atmosferă de straniu din cărțile lui Mircea Eliade. Astfel Dierna, elevul maiorului Adam Tauss de la Colegiul Militar, este repartizat la fortul Cardon. Aici se petrec lucruri ciudate. Se culcă în camera 19 şi se trezeşte în camera 26. Se iscă o furtună, apare un cerb cu

coarnele aprinse, toți trag în el, dar nu-l răpun, iar a doua zi toți spun că nu s-a întâmplat nimic. În timpul unei trageri făcute noaptea Dierna scoate din apă cadavrul maiorului Tauss, îl pune în şalupă, dar a doua zi i se spune că a pescuit un delfin. Dierna este trimis la marginea insulei spre a nota razele emise de oglinzile şi lentilele noi ale farului aduse de Otto Kazak. Totul dispare ca şi cum n-au fost. Dierna face rapoarte către Statul Major, dar i se răspunde că fortul Cardon nu a existat, că maiorul Adam Tauss nu mai figurează de mult în cadrele armatei, că ar fi existat cu douăzeci de ani mai înainte, deci Dierna nu l-a putut cunoaşte. Este o lume construită pe logica labirintului, pe magia oglinzii care reflectă o realitate din alt timp.

Romanul are şi elemente de meditație. Adam Tauss le spune elevilor săi: *Eşti învingător numai atunci când nu poți fi atacat, atunci când adversarul are revelația că orice atac este inutil*, idee care are o actualitate acută în mintea statelor care provoacă războaie. Romanul este scris cu umor şi cu imagini poetice.

50. Ion Hurjui – *Iubirea din strada a şaptea*

Viața şi activitatea literară

Născut la 18 aprilie 1933 la Ploscuțeni, jud. Vrancea, profesor universitar, specialist în geronto-geriatrie. Colaborează la *Cronica, Convorbiri literare, Ateneu, Dacia literară, Symposion*.

Versuri: *Noaptea Pandorei* (1969), *Ornicul tăcerii* (1971), *Poemia* (1980), *April* (1986), *Poemia şi alte poeme* (1995), *Recurs la Poemia* (2003), *Limba ha* (2001), *Sunetul cheamă auzul* (2001). A fost distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Iaşi în 1980 şi 2001.

Medicină: *Medicul familiei. Terapie cognitivă (Carte de învățătură pentru toate vârstele*).

Piese de teatru: *Comedie cu războinici* (1982).

Roman: *Iubirea din strada a şaptea*.

Cărțile lui Ion Hurjui sunt o bibliotecă a sufletului unde sunt aşezate în rafturi gânduri, amintiri fapte de viață, pe care le ia, le analizează, le concentrează într-un vers, într-o imagine, într-o sintagmă, într-o expresie unică. Este un mod de a se cunoaşte pe sine, o căutare a Poemiei adică a universului poeziei, dar în acelaşi timp a universului lăuntric, pe care-l caută în toate ungherele conştiinței, în gândul ascuns după faldurile unei draperii a timpului, ținând raza lucidă a rațiunii, pe care o botează domnul R. în *Iubirea de pe strada a şaptea*.

Iubirea de pe strada a şaptea este un roman suprarealist experimental scris în maniera romanelor de analiză psihologică freudiană, aşa cum au fost romanele lui Franz Kafka sau ale lui Marcel Proust. Eroii şi eroinele sale sunt nişte proiecții de conştiință, caută să imite comportamentul uman. Spre a sugera acest lucru, autorul înserează explicații de genul: *Elena nu se mişcase din fotografia aceea de familie atârnată între stampele spitalului*, sau *Elena ar fi probabil fiica unui mare preot care deserveşte templul iubirii şi al iertării*. Ele

sunt o prezență în conştiință, deşi au trecut de mult prin această lume: *Sunt 200 de ani de atunci îți aminteşti?* Tot aşa când îi spune părintelui Iacob: *N-am să scriu niciodată o carte despre toate acestea*, iar maica Herontia începe să vorbească *depănându-şi viața cu gândul*, pentru că *ceva din câte va spune va fi cuprins într-o zi într-un volum antologic*. Deci eroii caută să-şi continue existența ca entități spirituale *căci la miezul nopții spiritele pot fi chemate numai când cel ce cheamă îl stăpâneşte efectiv pe cel chemat* sau *Sufletul e pe aici pe-aproape dar noi nu-l aflăm fiindcă numai unul îl caută*. De aceea Elena lasă o lacrimă când aude acestea şi-i spune: *Domnule de unde ştii toate acestea?* Părintele Iacob dezleagă simbolul trenului, care se reia obsesiv de-a lungul întregului roman, ca într-o piesă de Friederich Dürenmatt: *Trenurile astea din visele mele sunt ca nişte cutii de chibrituri, dacă s-ar atinge de ele un pai, un singur pai, totul ar arde în flăcări şi s-ar lua totul de la început*. El are senzația de sufocare produsă de *un sărut imaterial, amețitor*. Eroii îşi suprapun identitățile ca într-un coşmar. Astfel *Eleonora privea coşciugul acela (al maicei Herontia) şi avea iluzia Doamnei în alb, pe catafalc, ea însăşi crezând până atunci, că această Doamnă în alb era numai o iluzie, că nu existase vreodată, deşi o cunoscuse în spitalul cu stampe şi acum îşi dădea seama că de fapt era maica Herontia. Logica onirică face ca totul să pară absurd ca într-o piesă de Eugen Ionescu. De aceea avem o metamorfoză de vis când spitalul devine cetatea apoi trenul: „Compartimentul în care stătea (care servea drept cameră de gardă), părea o locuință plutitoare izolată;(ca în Lacustră de Bacovia); nu s-ar fi putut spune că este o rezervă de spital*. De aceea sora Elena, părintele Iacob primesc permisiunea să-l viziteze pe bolnav adică domnul T *în compartimentul unde locuia singur*. El aude cum s-a *instalat eşafodul*, fiindcă a spus că va muri la 39 de ani. Eşafodul devine alb *un original munte de zăpadă*. Domnul T şi Elena, ca spirite, îi fac o vizită inoportună noaptea părintelui Iacob care spune: *Dragă T dacă mai continui, sunt nevoit să te anunț că nu voi mai fi între cei care te vizitează. Zilele trecute mă chinui făcând pe mortul, acum o aduci aici pe sora Elena, jignindu-mă profund*. *Mai lipseşte domnul R., care să profite de împrejurare şi să reclame directorului că în rezerva, în care locuiesc, primesc vizite nepermise la miezul nopții*. De aici aceste lipsite de orice logică salturi: *Când Pitia s-a întors de la şcoală prima întrebare a fost: „Unde-i T, n-a venit nici azi?*. De aceea *Eleonora luă hotărârea eroică şi împreună cu Pitia trecură dintr-un compartiment în altul, până ajunseră unde trebuia să se afle T*.

Descrierea spitalului ca un tren al vieții şi al morții „ca în toate spitalele din vremea aceea, aliniate de-a lungul unor coridoare – un tren curios, aşezat bizar, în careu, circulând fără întrerupere, într-un du-te vino..."

Bizara pasăre care cade din cuib pare să fie măiastra adică pasărea sufletului: *O umbră s-a aşezat pe umărul meu ca o pasăre mereu plecând şi revenind acolo, ea era poate aceeaşi care altădată căzută din cuib, nu mai putea zbura o vreme*.

Iubirea de pe strada a şaptea ar putea fi interpretat, după finalul acesta care vorbeşte despre regăsirea dragostei cu Eleonora *credința că iubirea ne face tineri*, ca fiind un jurnal al iubirii într-o manieră psihanalitică ca *țipătul de bucurie*

la prima rază de soare. Este un final optimist, o revelație: *Din nou urcăm pe bulevardul acela, care duce parcă până la cer şi ne înconjoară albastrul zilelor de demult, îmbrățişându-ne în eşarfele vântului de primăvară*.

Experimentul întreprins de Ion Hurjui s-ar putea să fie continuat de el însuşi sau de altcineva, deşi la curgerea timpului nici romanul lui Mateiu Caragiale, *Craii de curtea veche*, care arăta la vremea lui ca un roman experimental, alături de cele ale lui Camil Petrescu, Gib Mihăiescu, nu a fost continuat sau poate se vor încerca alte experimente, gen Anatol Baconsky, Mircea Cărtărescu, Ştefan Bănulescu. Este o încercare de a uni absurdul obiectiv cu cel subiectiv, o dezvoltare halucinantă, anarhică a realității onirice adică *frottge*-ul ca o dezvoltare extremă a evaziunii romantice spre a crea o lume a miracolului interior *Poemia*.

Evoluţia dramaturgiei contemporane

1. Dezvoltarea literaturii dramatice contemporane

Literatura dramatică contemporană se caracterizează prin următoarele trăsături:

a) *Realistă* în sensul că atât dramele cât şi comediile sunt luate din realitatea socială. În acest sens avem piesele lui Liviu Rebreanu: *Plicul, Cadrilul, Apostolii*; ale G.M. Zamfirescu: *Domnişoara Nastasia, Idolul şi Ion Anapoda*; Mihail Sebastian: *Ultima oră*; Tudor Muşatescu: *Titanic vals*; Gheorghe Ciprian: *Omul cu mârțoaga*; Camil Petrescu: *Bălcescu*.

b) *Inovatoare* în realizarea de noi modalităţi creatoare. Eugen Ionescu realizează teatrul absurdului prin piesele: *Cântăreața cheală, Rinocerii, Scaunele, Regele moare*. Camil Petrescu realizează teatrul de idei prin: *Suflete tari, Jocul ielelor, Danton*. G.M. Zamfirescu introduce o tehnică de metamorfoză în *Sam*, iar George Călinescu tehnica de teatru în teatru prin piesa: *Ludovic al XIX-lea*.

c) *Sintetică* pentru că autorii caută să scrie textul la punctul de interferență al mai multor programe estetice. Vasile Voiculescu în *Gimnastica sentimentală* ca şi Mihail Sebastian în *Steaua fără nume, Insula, Jocul de-a vacanța* îmbină realismul cu romantismul; Lucian Blaga când îmbină realismul, expresionismul şi romantismul în *Meşterul Manole*.

d) *Specificul național* este o trăsătură căutată prin apropierea de folclor, de basm aşa cum procedează Victor Eftimiu în piesele: *Înşir-te mărgărite, Cucoşul negru, Rapsozii, Meşterul Manole*; Lucian Blaga în *Zamolxe, Meşterul Manole*; George Călinescu în *Soarele şi luna*; Octavian Goga în *Meşterul Manole*; sau când aduc piese în care se evocă trecutul istoric: Vasile Voiculescu: *Pribeaga*; G.M. Zamfirescu în *Cuminecătura, Fu poruncă de la Suceava*; Victor Eftimiu: *Strămoşii*; Lucian Blaga: *Anton Pann*.

e) *Militantă* pentru că autorii caută să pună în gura personajelor idei, cuvinte sau gesturi care să promoveze un mesaj umanist cum încearcă G.M. Zamfirescu în *Sam*; un mesaj revoluționar cum procedează Camil Petrescu în *Bălcescu*; Eugen Ionescu în *Regele moare* un mesaj al demitizării monarhiei; un mesaj moralizator cum îl pune Mihail Sorbul în *Patima roşie*, George Călinescu în *Basmul cu minciunile, Crăiasa fără cusur, Fluturele*, Vasile Voiculescu în *Demiurgul* şi *Fata ursului*.

f) *Mimetism* în imitarea modelelor de viață occidentale caracterizate prin parazitism, corupție, demagogie, anarhism, aşa cum găsim aceste influențe la G.M. Zamfirescu în *Sam*; la Tudor Muşatescu în *Titanic vals*; la Lucian Blaga în *Cruciada copiilor*; la George Ciprian în *Omul cu mârțoaga*; la Eugen Ionescu în *Rinocerii, Lecția, Scaunele, Cântăreața cheală*.

2. Mihail Sebastian – *Steaua fără nume*

Steaua fără nume este reprezentativă pentru interferențele dintre realism şi romantism ca trăsătură a teatrului interbelic sau contemporan. O vom regăsi în piesele lui Mihail Sebastian: *Jocul de-a vacanța, Insula, Ultima oră, Nopți fără lună*, la G.M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga şi alții.

Eroul principal, profesorul Miroiu, are o aspirație înaltă, aceea de a găsi o stea în univers căreia să-i dea numele, în mod simbolic un destin etern. De aceea cu un efort cumpără o carte rară pe care i-o aduce de la Bucureşti negustorul Pascu. Din trenul accelerat ce vine dinspre Sinaia este coborâtă o pasageră fără bilet. Aflându-se în gară spre a-l aştepta pe Pascu să-i aducă mult dorita carte de astronomie, profesorul Miroiu îi oferă necunoscutei găzduire peste noapte. Ea intră în contact cu o altă lume, a târgului de provincie, unde cunoaşte personaje penibile ca domnişoara Cucu, şeful gării, care sunt mărginiți, agresivi, obraznici, abuzivi. Rămasă peste noapte în casa profesorului Miroiu, Mona află că există o altă lume a cerului, pe care Miroiu i-o prezintă şi o fascinează. La început Mona se sperie dar înțelege de la profesorul Udrea că Miroiu este astronom. Acum află că Udrea a scris o simfonie dar nu are posibilitatea să-i fie cântată fiindcă nu are de unde să obțină un corn englez. Rămasă cu Miroiu, Mona află că steaua necunoscută este lângă Alcor deasupra Ursei Mari. Profesorul îi împărtăşeşte modul în care prin intuiție îi cunoaşte existența, orbita, dar nu poate fi văzută fiindcă *stelele nu se abat niciodată din drumul lor*. Mona află că dacă s-ar fi sinucis n-ar fi ştiut niciodată de această lume fascinantă a universului, că sunt seri *în care tot cerul e plin de semne şi de chemări, ca şi cum de pe o planetă pe alta, de pe o stea pe alta, ființe care nu s-au văzut niciodată se caută, se presimt, se cheamă...*, dar nu se găsesc pentru că *nicio stea nu se abate niciodată din drumul ei*. Replica este ca un laitmotiv, fiindcă Mona îi spune *Eu sunt o stea care se opreşte*, îl sărută şi ar vrea să rămână alături de el. Venirea lui Grig schimbă însă rolurile, fiindcă ironic Grig ridiculizează viața meschină de provincie pe care Mona n-ar putea-o suporta. Ea a dus o viață de huzur, de mofturi, parazitară, cu lucruri scumpe, cu spectacole, cu rafinament. Îi pune în față pe domnişoara Cucu arătându-i modelul grotesc a ceea ce ar fi devenit într-un târg de provincie. Domnişoara Cucu îi spune Monei într-un moment de sinceritate să plece, fiindcă iarna, toamna viața în târgul de provincie este greu de suportat. Mona pleacă şi visul lui Marin Miroiu se destramă. Realismul social afirmat prin Grig, domnişoara Cucu, şeful gării, Pacu şi alții învinge romantismul lui Miroiu şi Udrea, fiindcă realitatea socială nu poate fi ignorată. Destinul implacabil tragic al omului este conținut în sintagma: *nicio stea nu se abate niciodată din drumul ei*.

3. Victor Eftimiu – *Înşir-te mărgărite*

Basmul dramatizat *Înşir-te mărgărite* pune accentul pe continuarea specificului naţional în dramaturgie, pe linia deschisă de Vasile Alecsandri. Acţiunea este convenţională. Alb Împărat pune crainicii să vestească pe principii de pretutindeni că vrea să-şi căsătorească fetele. Două din ele, Miranda şi Milena, se căsătoresc prima cu Voie-Bună şi a doua cu Ţară-Bună. A treia, Sorina, nu vrea să se căsătorească şi-i respinge pe toţi prinţii. Apar în scenă Făt-Frumos, Zmeul Zmeilor, Vrăjitoarea, care se confruntă. Buzdugan porneşte armate împotriva lui Alb Împărat determinând pe Sorina să-l aleagă de soţ pentru a opri războiul, şi fiindcă a aruncat mărul alegerii lui Făt-Frumos dar acesta nu bagă de seamă, fiindcă este preocupat s-o găsească pe Ileana Cosânzeana răpită de Zmeul Zmeilor.

Prin Moş Dumitru şi Moş Marin se redă lupta dintre Zmeul Zmeilor şi Făt-Frumos care în unele basme populare îşi schimbă înfăţişarea în timpul luptelor, aici iau forma unor roţi, care se ciocnesc, ca în basmul lui Petre Ispirescu, dar s-au asociat asemănări şi cu basmul lui M. Eminescu *Călin Nebunul*.

Vrăjitoarea o preface cu ajutorul ielelor pe Sorina în Zâna Florilor şi este căutată de Buzdugan ajutat de Voie-Bună şi Ţară-Bună. Vrăjitoarea i se destăinuie lui Buzdugan că e mama Zmeului Zmeilor şi-l face să înţeleagă că a fost ales de Sorina din cauza războiului pornit de el împotriva Împăratului Alb.

Sorina, devenită Zâna Florilor, îl opreşte pe Zmeul Zmeilor şi-i destăinuie faptul că-l va ajuta pe Făt-Frumos în luptă. Întâlnindu-l pe Făt-Frumos, Sorina îi mărturiseşte dragostea ei, cu care l-a urmărit toată viaţa. Făt-Frumos pleacă iar Sorina devenită Zâna Florilor este cerută de Floarea-Soarelui să rămână cu Floriel şi să-l uite pe Făt-Frumos. Buzdugan se aliază cu Făt-Frumos împotriva Zmeului Zmeilor şi a Vrăjitoarei. Moş Dumitru, Moş Toader, Moş Marin, Păcală povestesc în continuare basmul. Autorul are intuiţia modului în care să-l pună pe Păcală să povestească lupta lui Făt-Frumos cu Zmeul Zmeilor adică felul cum se naşte basmul. Făt-Frumos este în final biruitor, o eliberează pe Ileana Cosânzeana dar Vrăjitoarea o vrăjeşte pe Ileana Cosânzeana şi vrea să se răzbune dar o opreşte Sorina devenită Zâna Florilor. În lupta dintre Vrăjitoarea Vraja şi Sorina intervine Buzdugan care cu fluierul fermecat o face pe Vrăjitoare să joace până se prăbuşeşte iar Sorina cu puterile ei de Zâna Florilor face pământul să se despice şi s-o înghită. Sorina se întoarce cu Buzdugan printre oameni iar Făt-Frumos dă semnalul horei simbolice a înălţării, ca ritual străbun.

În celelalte piese ale sale: *Rapsozii, Strămoşii, Cocoşul negru, Meşterul Manole*, Victor Eftimiu caută să pună în valoare alte izvoare ale specificului naţional devenind în acest sens cel mai reprezentativ dramaturg interbelic pentru această dimensiune a dramaturgiei originale.

4. Tudor Muşatescu – *Titanic vals*

Tudor Muşatescu realizează în *Titanic vals* o comedie de moravuri. Fiu al senatorului, deputatului, prefectului şi primarului din Câmpulung, Al. Muşatescu, şi al Elenei Vlădescu, a cunoscut bine moravurile politice ale perioadei interbelice (s-a născut la 22 februarie 1903 în comuna Măţău-Muscel) şi lumea

teatrului fiindcă soția sa, Ecaterina Gheorghiu, era actriță la teatrul Național. Eroul principal, Spirache, funcționar la prefectură, are o familie grea şi are o fată, Gena, dintr-o căsătorie anterioară, care este bună şi se sacrifică pentru sora ei vitregă preluând copilul acesteia. Spirache are o moştenire neaşteptată de 50 de milioane ceea ce face ca în jurul său să apară o serie de arivişti tipici pentru mafia politică. Familia vrea să-l împingă împotriva voinței sale să fie deputat. El ține un discurs în fața alegătorilor în care-i roagă să nu-l aleagă pentru că nu ştie cum va putea să facă real programul electoral şi promisiunile făcute. Surpriza este că sinceritatea lui îi determină pe alegători să-l voteze. El îi face o promisiune agentului electoral Rădulescu că se va spânzura dacă ajunge ministru. Este arătată într-un mod de farsă o realitate socială imorală, coruptă în care un om cinstit nu are ce căuta. Este aceeaşi problemă cu care se confruntă realitatea socială contemporană.

5. G. Ciprian – *Omul cu mârțoaga*

Este o piesă cu vădite influențe din Ibsen, Pirandello, Strindberg, o falsă comedie de moravuri. Un arhivar are intuiția valorii unui cal slab cotat la bursa de pariuri. El va paria pe această mârțoagă şi câştigă o sumă importantă. Brusc ca şi în piesa lui Tudor Muşatescu, *Titanic vals*, toți ajung să-l aprecieze iar soția lui care se înstrăinase complet de el îl vede ca pe un sfânt cu aură: *Ana: E un sfânt. Priviți lumina din jurul capului său. Priviți*. Este un mod pueril de a trata problema sfințeniei, care nu se dobândeşte prin pariuri la cursele de cai. Piesa sub acest aspect este o farsă grosolană. De aceea aprecierea lui George Călinescu ca fiind „unica scriere teatrală veritabil mistică" este ridicolă. Frazele sau replicile Anei sunt fără acoperire: *Priviți cum râd ochii lui şi ce zâmbet de copil i se oglindeşte pe fața albă ca varul şi cum i se scaldă tot părul în lumină... E un sfânt, e un sfânt!*

Atât autorul cât şi criticii care au văzut în el un autor de mare valoare sunt departe de a înțelege adevărata valoare, chiar dacă piesa s-a bucurat de un oarecare succes la punerea ei în scenă.

6. George Mihail Zamfirescu

Viața şi activitatea literară

George Mihail Zamfirescu s-a născut la Bucureşti la 13 octombrie 1898 în familia unui tâmplar. Face şcoala militară de ofițeri de la Botoşani, va fi sublocotenent şi va participa la război. După război va colabora la *Literatorul* (1918–1919); *Universul literar* (1920); *Brazde adânci* (1921). A fost funcționar la Satu Mare, regizor, actor, bibliotecar (1924, în Bucureşti). Va scrie *Cuminecătura, Flamura albă, Bariera* (roman neterminat), *Domnişoara Nastasia* (comedie tragică), *Gazda cu ochii umezi*; *Fu poruncă de la Suceava* (1927, piesă istorică); *Sam* (1928), *Adonis, G.R. 8, Madona cu trandafiri* (roman de moravuri, 1931); *Maidanul cu dragoste* (roman, 1935); *Idolul şi Ion Anapoda* (comedie, 1934); *Isprava duhului roşcovan* (nuvelă, 1934), *Sfânta mare neruşinare, Cântecul vieții* (1937, dramă); *Miss* (nuvele, 1937), *Mărturii în contemporaneitate* (1938).

Moare la 8 octombrie 1939 la sanatoriul Filaret din Bucureşti.

O parte din activitatea sa literară a rămas puţin cunoscută: *Sfârlă năzdrăvanul*, piesă de specific naţional, *Fu poruncă de la Suceava* (dramă în trei acte, 1927), *Primăvara ce s-a dus* (1927); *G.R. 8* (Grup Revoluţionar 8), o comedie tragică; *Adonis – parabolă cu o haimana, o portocală şi un vis* (1930), *Schimbarea la faţă* (1938).

Domnişoara Nastasia este o comedie tragică, după părerea autorului, dar de fapt este o dramă care pune în discuţie ceva mult mai grav din punct de vedere social: viaţa sordidă a mahalalelor bucureştene, problemă care există şi azi pentru că în aceste cartiere s-au format mafii, organizaţii subversive, hoţi, tâlhari, vagabonzi, ţigani, delincvenţi, care caută să transforme lumea într-o junglă. Vulpaşin este reprezentantul acestei lumi fără Dumnezeu, de fiare gata să ucidă. Domnişoara Nastasia şi Ion Sorcovă sunt eşuaţi în această lume din care caută să scape. Pentru Nastasia şansa de a avea o casă şi o viaţă omenească într-un cartier din Bucureşti ca cel numit Popa Nan este un vis pe care speră să-l poată transforma în realitate prin căsătoria cu Luca, un tânăr cuminte şi serios. Vulpaşin însă vrea să se însoare el cu Nastasia dar aceasta când îndrăzneşte să-i aţină calea îl pălmuieşte. Pentru a-şi elimina rivalul, adică pe Luca, Vulpaşin nu şovăie să-l ucidă. Lovită în aspiraţia ei de a duce o viaţă în afara mizeriei din mahala, Nastasia îşi pregăteşte o răzbunare. Se preface că acceptă să se căsătorească cu Vulpaşin dar în ziua nunţii se spânzură şi Vulpaşin, lovit, se alienează. Este un mesaj tragic pentru lumea contemporană care a reînviat această viaţă de hoţi, de bandiţi din mahalalele bucureştene. De aceea piesa are o acută actualitate, fiindcă falsele idealuri umaniste folosite de demagogii politici sunt demascate în piesele şi romanele lui G.M. Zamfirescu.

Sam este poate cea mai îndrăgită creaţie a autorului şi cea mai reprezentativă pentru spiritul inventiv al lui G.M. Zamfirescu, pentru că la fiecare tablou, eroul principal Sam suferă o metamorfoză fiind de fapt un alt tip uman într-un alt context social. Ca om de teatru este firesc ca G.M. Zamfirescu să aibă o personalitate structurată pe conceptul de „mimesis" şi să imite modele de teatru din epocă: romantic ca în primul tablou, bulevardier ca în tablourile următoare, avangardist ca în *Manifest*, contestatar sau anarhist dar umanist, idealist, utopist, socialist. Aceste patru ipostaze ale lui Sam sunt sintetizate de Bianca: *Patru drumuri din inimă şi pe fiecare drum un Sam cu o cruce pe umăr...* . Această reluare subtilă şi simbolică se reia şi în replica lui Iacow când îi spune lui Sam: *Şi te-am vândut. Nu de dragul arginţilor Isoua! Din dragoste pentru tine... Dintr-un predicator cu picioarele goale în praful Ierusalimului, am făcut un zeu cu fruntea în nori*. Comparaţiile cu Danton şi Robespierre au rolul de a ne sugera ideea că G.M. Zamfirescu ar fi dorit să ridice drama lui Sam la nivelul unei drame de idei, ca în drama *Danton* a lui Camil Petrescu. Este o confruntare în care Sam caută să apere idealurile umanităţii: *Mi-au fost dragi oamenii şi nu m-am întrebat de ce-mi sunt dragi, cum nu se-ntreabă apa de ce izvorăşte de sub stâncă. O mână, o putere mai presus de ea, să iasă la lumină şi să ude lanurile. Klara Uhl n-a murit pe baricadă din raţiune istorică iar martirii creştinismului nu s-au lăsat crucificaţi de dragul pomenirii viitoare într-o pagină*

de calendar... În dialogul cu Iacow, Sam preferă moartea decât să renunțe la idealurile umaniste: *Eu, omul Sam!* De aceea când miniştrii arestați cer grația el întinde steagul alb. De aceea va fi arestat la rândul său de Iacow şi oamenii lui care enunță: *Eu sunt republica!* adică tiranii au fost înlocuiți de un alt tiran sub lozinca democrației, aşa cum s-au petrecut lucrurile după 1989. Sam are demnitatea de a-i da lui Iacow un răspuns demn, fiindcă pentru el *moartea e descătuşare, trecere de la strada cu noroi a lumii, la grădina de îngeri...* De aceea Iacow îl grațiază în calitatea lui de preşedinte al noii republici şi pune să fie azvîrlit în stradă cu toate protestele lui Yar şi ale lui Sam. Ultimul tablou, *Epilogul*, îl readuce pe Sam între pescari într-un sat de lipoveni pe malul mării, cum a fost primul tablou când a încercat să se sinucidă şi a fost salvat de Pavel. Are un dialog cu Marusia şi Duniaşa în care gestul său de a se sinucide era modul de a trăi *îmi auzeam inima țipând*, de a încerca să se cunoască pe sine. Salvarea sa din mare era ca o renaştere, ca un botez, ca o purificare. Acum reîntors ca cerşetor, Sam îl regăseşte pe Pavel bătrân care-i spune: *Toate drumurile serii întorc oamenii ca mine, ca tine, ca el, epave pe care furtuna le aruncă la mal, sfărâmături dintr-o corabie pornită în larg, cu muzici şi steaguri fâlfâitoare în soare*. Se aud în depărtare clopotele unei biserici. Sam zice: *Sfințească-se cerul şi pământul, în numele suferinței noastre fără popas. Cred! Cred! Cred în suferință, singurul adevăr, singura viață, singura fericire, singura înălțare...* Replica finală a lui Sam, înainte de a se arunca în mare, arată falimentul gândirii autorului, care în loc să creadă în Dumnezeu, crede în om, adică face din sine un idol, ca toți ereticii deghizați în umanişti, filosofi, politruci.

7. Horia Lovinescu – *Moartea unui artist*

a) *Moartea unui artist* este o meditație dramatizată pe tema destinului. Eroul principal, sculptorul Manole Crudu, are rolul de purtător de mesaj. Numele său aminteşte *Legenda Meşterului Manole*, motivul jertfei pentru zidire. În acelaşi timp, prin Domnica, doica lui Manole, se sugerează măicuța bătrână, fiindcă recită versuri din *Miorița*, cu motivul comuniunii dintre om şi natură. Manole, ca reprezentant al conştiinței naționale, este păstorul spiritual ale cărui oi sunt ideile ce le transmite ca pe un mesaj al unei generații. Manole Crudu se întoarce dintr-o călătorie de studii din Orient, deoarece era bolnav de anghină pectorală şi nu mai avea voie să lucreze, să depună eforturi. Pentru a-şi realiza proiectul unei statui, *Zburătorul*, îi propune fiului său Vlad să colaboreze cu el. Deşi este sculptor şi ar fi avut multe de învățat de la tatăl său, Vlad îl refuză, fiindcă i se pare că aceasta i-ar ştirbi personalitatea. El crede că arta este o evoluție a formei şi ia în derâdere mesajul umanist al artei lui Manole. El nu înțelege că arta majoră trebuie să reprezinte conştiința socială, națională, să aibă un mesaj, pe care Manole Crudu îl defineşte drept *zborul omului spre alte lumi*.

Drama are un caracter realist, dar şi expresionist, fiindcă este o dramă de idei, de problematică şi dezbate problema vieții şi morții, problema artei şi artistului în societate, raportul dintre om şi univers, putând fi de fapt căutarea răspunsului la întrebarea: *Care este sensul vieții?* La această întrebare fiul său

Toma şi Cristina, fiica menajerei sale, ar răspunde că iubirea. Acelaşi răspuns l-ar putea da Claudia Roxan, o actriță, prietenă de-a sa, care-şi abandonează şansa ei de viață, rupe logodna ei cu un alt bărbat şi vine să-l îngrijească. Manole Crudu îi cere să se căsătorească cu el. Claudia Roxan înțelege că, dacă ea îl iubeşte pe Manole, acesta nu se iubeşte decât pe el şi că i-a făcut această propunere din spaima lui față de moarte. De aceea îl refuză, fiindcă vede cum Manole încearcă o idilă cu Cristina. La întrebare Domnica, doica lui Manole, care trăieşte în casa lui, i-ar răspunde că sensul vieții este să-ți faci destinul. Vlad, ambițios şi dornic de a-şi etala personalitatea, ar răspunde că sensul vieții este arta. Manole Crudu pare a le uni pe toate, fiindcă viața lui este un drum de la iubire la artă şi de la artă la destin. De aceea, rămas singur, cu spaima morții apropiate în suflet, el trăieşte dramatic ruperea de planuri. El vede o prăpastie, deschizându-se în fața lui, aşa cum văd, probabil, înaintea morții toți cei ce n-au Dumnezeu. Vede duhurile cele rele şi, împins parcă de o voință din afara lui, începe să le sculpteze, călcând interdicția medicilor. Realitatea simțurilor se destramă şi el vede o altă realitate, aşa cum caută să o redea arta expresionistă sau suprarealistă. Văzând aceste sculpturi, Vlad este entuziasmat, fiindcă această cale a artei o căuta. Manole îşi cheltuieşte ultimele puteri pentru a reda această realitate, pe care o descoperă abia acum, dar, în acelaşi timp, crede că prin artă se poate elibera de coşmaruri. Este ceea ce pictorul spaniol Goya realizase în pictură prin ciclul *Somnul rațiunii creează monştri*. Manole înțelege că valoarea vieții este dată de ceea ce laşi în urmă. El a încercat să realizeze o familie, are doi fii, dar nici unul nu-i stă aproape. De aceea încearcă să se salveze prin creație, dar problema cu care se confruntă nu poate fi amânată. El are înțelegerea păstorului din *Miorița*, aceea că viața este împlinirea unui destin, care este, de fapt, un dar. Darul său a fost talentul de sculptor, care are sensul unui talant ce trebuie înmulțit.

b) *Moartea unui artist* este o dramă în care scriitorul dezbate concepția sa despre artă, programul său estetic. Semnificativă în acest sens este discuția dintre Manole Crudu şi Vlad.

Vlad îi impută lui Manole Crudu sensul artei sale, mesajul ei de *predicator umanist*, alcătuit din concepțiile umaniste, renascentiste.

Artistul este o conştiință şi arta sa trebuie să emane această concepție umanistă. În acelaşi timp, artistul este un om al cetății, de aceea arta trebuie să exprime un răspuns la problemele sociale. Manole Crudu transmite, prin Postul de Radio, un mesaj către toți artiştii lumii, chemându-i să lupte pentru triumful rațiunii, al vieții, al artei. Artistul trebuie să fie o conştiință națională, iar arta trebuie să aibă un specific național, de aici motivele care impregnează piesa: zburătorul, jertfa pentru creație, mitul reintegrării, conceptul de armonie şi echilibru.

Artistul este un ideolog; arta trebuie să aibă un mesaj militant. Vlad nu vrea să înțeleagă acest lucru şi crede că arta este o problemă personală, o chestiune de afirmare a personalității şi originalității, de aceea are o atitudine de frondă puerilă față de valorile clasice. El are de fapt o concepție anarhistă

despre lume şi viață, de aceea spune: *şi în loc să sculptez Zburători şi Primăveri eu vreau să mă bâlbâi, să mă bâlbâi.*

Ideea că artistul trebuie să fie o conştiință estetică este ridicată mai ales de Vlad, care caută cu ostentație un stil propriu, fără să înțeleagă că forma trebuie să corespundă unui conținut. Manole vrea să-i arate că o statuie este un proiect gândit în toate detaliile timp îndelungat, nu un act spontan, ci un act elaborat.

Horia Lovinescu vrea să sugereze că arta de valoare trece dincolo de limitele unui program estetic, fiindcă mesajul ei trebuie să fie complex şi să fie interpretat din mai multe unghiuri: estetic, național, social, filosofic, mitic, simbolic. Artistul trebuie să fie un generos, el nu creează pentru sine, ca să-şi afirme personalitatea, cum crede Vlad, ci pentru ceilalți membri ai unei comunități umane. Propunerea lui este de a-l învăța pe Vlad multe taine ale meseriei, de a-i transmite prin această colaborare o experiență, un fond de idei şi concepte. Artistul trebuie să propună modele noi, o altă înțelegere asupra lumii şi societății.

c) *Moartea unui artist* se asociază cu balada *Miorița,* dar mai ales cu balada *Legenda Mănăstirii Argeşului*. Preocupat de problemele sale artistice, Manole Crudu îşi sacrifică viața de familie. De aceea el le asigură existența celor doi fii Vlad şi Toma, dar nu le urmăreşte evoluția spirituală. Paternitatea înseamnă modelarea conştiințelor propriilor fii. Lecția, pe care i-o dă Vlad lui Manole, este că l-a lăsat singur să rătăcească în căutări sterile, ca o variantă la parabola fiului rătăcitor.

Problema paternității, a răspunderilor unei generații față de o altă generație în şirul continuității unui neam, este discutată în sensul că destinul neamului este sensul major al artei. Când Manole Crudu sculptează spaimele, imaginile demonice ce le vede, ele sunt o prefigurare a destinului său de după moarte. Mesajul suprarealist este că dincolo de această lume există o alta, pentru care trebuie să ne pregătim. El îi spune lui Vlad să distrugă aceste statui, fiindcă rolul artei trebuie să fie major, umanist.

Manole Crudu a trăit pe conceptul de *carpe diem* pentru sine, le-a cerut celorlalți să se sacrifice pentru el. În căsătoria cu Claudia Roxan, vede un refugiu în fața spaimelor ce-l cuprind, când vede aievea demonii, care-l pândesc să-i ia sufletul. El nu ştie să-L caute pe Dumnezeu nici în al doisprezecelea ceas. Moartea îi este dată omului, după cum i-a fost viața. El are o mare şansă, aceea a destinului național ortodox, sintetizată în balada *Miorița.* Păstorul moldovean nu se teme de moarte, fiindcă ştie că după moarte are o şansă mare de mântuire. Chiar dacă el a fost păcătos, puterea ritualului ortodox îl poate scoate prin slujbele purtate de membrii săi de familie. Măicuța bătrână spune acest mesaj prin versurile baladei *Miorița,* fiindcă într-o societate ateistă, cu o cenzură drastică, nu se putea spune mai mult. Manole Crudu ştie că artistul trebuie să fie trup din trupul neamului său, aşa cum spunea George Coşbuc, să fie un exponent al conştiinței naționale.

Spre deosebire de *Meşterul Manole,* care zideşte în mod simbolic o mănăstire, adică de fapt conştiința creştină ca formă superioară a conştiinței

naționale, Manole Crudu nu mai poate deveni un izvor cu apă vie pentru cei din jur, fiindcă opera sa nu este ctitorie de suflet, cum trebuie să fie arta de valoare.

8. Ion Băieşu – *Boul şi viţeii*

Boul şi viţeii este o parodie, sugerând fabula lui Grigore Alexandrescu, *Boul şi viţelul,* dar, în acelaşi timp, o comedie de moravuri, o alegorie având scopul de a critica societatea socialistă şi ariviştii de tip comunist.

Subiectul surprinde modelul de gândire al bucureştenilor, care descind din Dinu Păturică, eroul lui Nicolae Filimon din romanul *Ciocoii vechi şi noi.* Ciocoii comunişti, aduşi pentru originea lor sănătoasă la oraş spre a forma noua suprastructură, intelectualitatea de partid, nu-şi mai recunosc obârşia. De aceea sosirea tatălui ţăran este un eveniment care-i agită pe Gelu şi Nelu, ca şi pe nevestele lor Coca şi Nuţi, eroi de tip Caragiale după o sută de ani. Ei nu-şi pot permite să-şi deranjeze maşinile, ca să-l aducă pe tată de la gară. Tatăl nu mai are chimirul plin al lui Moromete, nici nu mai are visuri, că i-ar putea readuce în sat. Dar le aduce o traistă cu merinde şi ceva bani, stă doar cât să-i vadă. Pleacă repede, fiindcă, înţelept, ştie că i-a pierdut, că nu mai sunt oameni, ci nişte *suflete moarte*, ocupate de arivismul politic şi social. Sunt consecinţele conceptului de *carpe diem*, care caracterizează viaţa capitalei, chiar dacă nu sunt capitalişti, cum îi lua în derâdere Caragiale pe toţi locuitorii capitalei. Metamorfoza roşie a arivistului este de fapt subiectul farsei lui Ion Băieşu. De aceea, după lovitura de stat din 1989, aceşti arivişti au devenit rapid ceea ce ascundeau sub masca ipocriziei. Din micile afaceri s-au născut marile afaceri. Mama lui Nuţi, soţia lui Nelu, şi-a închiriat apartamentul şi stă pe capul lor, dar tatăl lui Nelu nu are voie să stea o noapte la feciorul lui. Cele două scorpii, Coca şi Nuţi, duc de belciug pe cei doi viţei, Nelu şi Gelu. Boul care le aduce traista de merinde şi bani, este tatăl.

Piesa are o morală cam dură. Crescuţi în spiritul blândeţii şi bunătăţii paterne, copiii se dovedesc a fi, prin răsfăţ, variante ale lui Ionel din *Vizită*, în condiţii social-istorice schimbate, sau Ovidiu din *Bacalaureat.* Ion Băieşu continuă imaginea despre aviditatea arivistului creată de tradiţia scriitorilor din Bucureşti: Nicolae Filimon, I.L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Teodor Mazilu.

9. Valeriu Anania – *Mioriţa*

Mitul ca temă sau motiv pentru creaţia literară este un model al specificului naţional. Mitul reintegrării, aşa cum îl defineşte Mircea Eliade, devine în drama *Mioriţa* a lui Valeriu Anania o modalitate de a exprima răspunderile neamului cu care se încarcă o generaţie. În mod simbolic, păstorul moldovean din baladă devine Moldan, fiul lui Novac şi al Cătălinei. Moldan este surprins în momentul când vrea să-şi aleagă mireasa, pe Mioara, oiţa cea dragă din turmă, care se transfigurează-n mireasă: *A munţilor crăiasă*. Mioara este iubită de Vrâncu, prefigurare a ciobanului vrâncean sau muntean. El este stăpânit de patima avariţiei şi vrea să devină fruntaş între ciobani, să obţină cele două mii de oi, care sunt zestrea Mioarei. Mioara este frumoasă: *Pe ochii ei păiş de gene lungi*,

Sprâncenele, umbrite curcubeie, I-i gura vad de pârâiaş cu salbe / Ce-şi saltă râsul printre pietre albe, *Obrajii ei sunt pajişti cu aglici*. Este o dezvoltare a versurilor din baladă: *C-o mândră mireasă / A lumii crăiasă*.

La descântecul rostit de Cătălina se adună nu doar fetele şi flăcăii de pe plai, ci şi cei duşi, neamul cel adormit. Moldan vrea să discute cu fraţii săi adormiţi, apoi joacă straniul joc al morţii, înspăimântând-o şi pe Mioara. Aceasta cere sfat de la un schivnic, în timp ce Roiniţa şi Mărgărita rostesc un descântec cu o mătrăgună ca să-şi afle mirele. Descântecul devine realitate, când Hurmuza vine şi-o ia pe Mărgărita, iar Mioara îl cedează pe Moldan Roiniţei, ca să împiedice omorul. Moldan îi dă Mioarei un gherdan, ca dar de nuntă, şi-i îndârjeşte pe Vrâncu şi Lavru. Cătălina, mama lui Moldan, se opune nunţii şi-l blestemă. Nunta este făcută după datină: cu vătaf, vornici, nuni. Vine Cătălina şi-i binecuvântează. La momentul nunţii, Moldan este înjunghiat de Lavru, căruia mai demult îi salvase viaţa. Moldan rosteşte versuri în care sugerează mitul reintegrării: *Noaptea e-n văpăi / Şi-i aşterne salbe / Nunţii mele albe / Hai la nuntă, hai / Pe-o gură de rai / Parcă s-au deschis / Porţile spre vis...* Păstorul moldovean moare, în timp ce Cătălina, măicuţa bătrână, ascultă în pântecul Mioarei, zvâcnind, noua viaţă: *Bucură-te cel ce mori / Cu vecia-n subţiori / Bucură-te rădăcină / Care birui în lumină! / Bucură-te dulce fiu! / Bucură-te cântec viu! / Bucură-te că-n comând / Ţi-aud inima bătând.*

Valeriu Anania continuă dramaturgia de specific naţional pe linia deschisă de Vasile Alecsandri şi reprezentată de Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Vasile Voiculescu, Horia Lovinescu, Octavian Goga.

10. Dumitru Radu Popescu – *Aceşti îngeri trişti*

Subiectul acestei piese o formează critica societăţii socialiste, făcută subtil, ca să ascundă faţă de vigilenta cenzură adevăratul mesaj şi anume că o societate lipsită de principii morale se prăbuşeşte. Principiile morale nu sunt o problemă teoretică, umanistă, comunistă, ci sunt semnul apropierii de Dumnezeu. Lipsa credinţei în Dumnezeu este cauza prăbuşirilor interioare, care determină prăbuşirile sociale. Eroul principal Ion este lovit bestial de tatăl său, care o omoară pe mama sa, călcând-o cu bocancii cu cuie, tocmai fiindcă nu are virtutea, mila sau dragostea. Mama lui, deşi doar de optsprezece ani, l-a iubit şi de aceea a suportat bestialitatea lui, creată de modelul de educaţie comunistă, care are la bază ideea satanistă a lui Charles Darwin că omul se trage din maimuţă. Tatăl s-a purtat ca atare, dar nu uită să vină pe la fiul său, ca să-i fure din când în când câte o sumă de bani sub pretextul că pe adresa lui a venit o amendă. Ion nu are virtutea cumpătării, de aceea loveşte cu cinci sticle de bere şi sparge geamurile de la autobuzul condus de şoferul ce-i dezvăluie că logodnica lui trăia cu cel ce trebuia să-i fie naş. Ion îi dă logodnicei o lecţie la oficiul stării civile, dezvăluindu-i în public imoralitatea. Ion povesteşte cu umor episodul tocmai când Marcu, şeful său de secţie, care a sedus-o pe Silvia, vine să-l ia cu maşina la lucru. Este un paralelism cinic prin care Marcu devine odios, ipocrit, imoral, mincinos, arătându-se adevărata faţă a conştiinţei comuniste pe care o reprezintă: *Dar când eu constat că conştiinţa lui nu-i decât o vorbă goală, – vorbe,*

vorbe –. Aluzia la Hamlet este evidentă. Hamlet rosteşte: *vorbe, vorbe* cu craniul lui Yorik, pe când Ion are în mână conştiinţa comunistă a lui Marcu, pe care ironic îl califică drept *evanghelist*, spre a sublinia diferenţa enormă dintre preceptele morale ale creştinismului şi parodierea lor în sens comunist. De aceea Marcu se sinucide, fiindcă în interior e gol, aşa cum îi spune Ion. De aceea când este pus în discuţia adunării din combinat, pentru că a furat o sticlă de spirt dintr-o prăvălie, se simte jignit aparent, dar atinge în interior treapta a unsprezecea a disperării. El îi furase lui Ion o inovaţie, trăise cu Ioana, deci făcuse şi păcatul desfrânării. Ipocrit se căsătoreşte cu Ioana, dar Ioana îl părăseşte, fiindcă simte că e gol. Această kenoză determină sinuciderea. Cristescu, alt reprezentant al conştiinţei comuniste, este tot un monstru de egoism ca şi Marcu. El a sedus-o pe mama Silviei şi a abandonat-o cu un copil. Silvia este o victimă, ca şi Ion, a acestei lumi de monştri, de aceea amândoi visează că sunt îngeri, că au aripi şi că zboară: *Cu o noapte înainte visasem că aveam aripi, aşa ca un înger... Şi tu aveai... Şi zburam amândoi, pluteam peste lume, şi era o muzică...*

Autorul ştie să sugereze frumuseţea interioară a Silviei prin felul în care transformă numele ei într-un simbol al naturii (Silvae – pădure), atunci când nu îşi aminteşte cum mama ei, ca să-i explice ce înseamnă că e copil din flori, o duce în grădină şi-o îmbracă cu flori, sugerându-se atât mitul Sfânta Lună, cât şi motivul comuniunii dintre om şi natură: *Mama s-a dus între flori şi-a stat între flori şi-a luat busuioc şi părăluţe, şi indruşiame, şi magheran, şi iarbă neagră şi regina nopţii şi mi-a făcut din ele mâinile, şi a luat siminoc şi scânteioară şi muşcată şi oman, şi floare de vin, şi lămâiţă şi busuioc, şi mi-a făcut gura, şi obrajii, şi tălpile, şi genunchii, şi urechile, iar din floarea miresii şi din boabe de vin, şi iarăşi din busuioc şi indruşiame, din izmă creaţă şi din floarea pâinii, din leandru şi din mentă şi din bucuria casei mi-a făcut lumina ochilor, sângele şi bucuriile, părul şi visele, din busuioc şi indruşiaime şi din toate florile m-a făcut pe mine mama într-o dimineaţă, stând ea între flori, într-o dimineaţă nu mult după răsăritul soarelui.*

De aceea, după plecarea lui Ion, care vrea să-şi găsească iubita ideală, fiindcă îl aşteaptă, are încredere în el, stă la geam *învelită ca o mireasă, cu savon alb şi cu coroniţă, stă la geam şi citeşte o carte de poveşti.* Silvia se îmbracă ca o mireasă, ia cartea de poveşti, pe care i-a adus-o Ion şi se aşază la geam, aşteptându-l.

Este semnul că materialismul paranoic marxist-leninist n-a izbutit să distrugă sufletul tinerilor. De aceea se folosesc acum alte mijloace ca: filmele, discotecile, viciile, drogurile, alcoolul cu care au distrus tinerii din Occident.

11. Nicolae Negru

Viaţa şi activitatea literară

S-a născut în Citureşti-Floreşti la 14 octombrie 1948. A absolvit Facultatea de Economie a Institutului Politehnic din Chişinău în 1970. Este redactor la revistele *Nistru-Basarabia, Columna, Literatură şi artă* şi colaborează la revistele *Convorbiri literare* (Iaşi), *Contrapunct, Contrafort* (Bucureşti). Este în prezent redactor la *Mass-media în Republica Moldova* buletin analitic editat de Centrul

independent de jurnalism. A scris povestiri, schiţe şi piese de teatru. Trei piese i-au fost premiate de Ministerul Culturii din Moldova. Piesele sale *Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi* (1998) şi *Minte-mă, minte-mă* (1999) au fost publicate de Editura Arc.

Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi este o piesă politică. De aici mesajele de la televizor pline de dezinformări în contrast evident cu viaţa dintr-un ospiciu de nebuni unde sunt internaţi dizidenţii politici ca Iosif, Julieta, şi supravegheaţi permanent de directorul acestei deghizate puşcării, subvenţionată de Soros. De aici replici cu caracter politic: *mâine-poimâine celor din ospiciul de peste Nistru iarăşi nu le vine pe plac caligrafia noastră sau felul în care ne purtăm căciulile. Sau preşedintelui îi vine ideea să integreze din nou ospiciul nostru în ospiciul lor*, fiindcă este evidentă aici realitatea politică dementă a Rusiei, care ba a fost imperiu ţarist, ba imperiu bolşevic, ba imperiu GAZPROM: *Măreţia imperiilor e în putere şi cruzime, iar declinul începe odată cu civilizarea lor*. Pe Iulia o indignează indiferenţa lumii faţă de destinul Moldovei: *Am impresia că istoria trece pe alături de mine, indiferentă ca tizul tău, Iosif, surdă şi rea, fie că plâng, fie că râd; eu stau la poartă şi ea trece – asta mă revoltă! Omenirea trece şi nu se uită la mine!* Iosif repetă de mai multe ori: *sunt ideea de iubire*. Metafora dramatică se conjugă cu *Oceanul Mondial, Marea Sarmaţiană care poate să vină cu apele ei asupra noastră*, adică alte valuri de popoare care să năvălească dinspre răsărit, aşa cum a fost mereu această năvală de popoare timp de două mii de ani. De aceea Iosif îi spune Julietei: *Tu eşti veşnică!* Ca să fie, Iosif se oferă să se sacrifice pentru ea numind-o pe Julieta *mamă Basarabie*. El imaginează că Julieta dă foc rugului pe care este pus şi trăieşte scena sacrificiului de sine, prăbuşindu-se la pământ.

În actul al treilea, moartea lui Iosif declanşează, la momentul citirii unei scrisori lăsată de el către Julieta, o ploaie care nu se mai opreşte. De aceea Julieta spune: *Aş vrea să revină Marea Sarmaţiană nemărginită şi calmă* fiindcă este imaginea metaforică a fericirii, aşa cum o spunea Iosif. Este de fapt un mesaj naţional al unificării naţionale. De aceea portarul îi spune directorului Girafa: *Ne evacuăm în munţii Carpaţi. Acolo ne retragem la pericol, dacă ajunge apa până la noi. Carpaţii sunt salvarea noastră!* Este deci o piesă politică care critică expansiunea ruso-ucraineană şi militează pentru păstrarea identităţii şi unităţii poporului român.

Această identitate a fiinţei naţionale atacată de şovinismul rus are ca replică faptul că Iosif spune despre sine în mod simbolic DEX, adică *Dicţionarul explicativ al limbii române*, pe când Girafa îi impune să se numească DELM, adică *Dicţionarul explicativ al limbii moldoveneşti* susţinut de comuniştii ruşi.

12. Constantin Cheianu

Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la Truşeni-Străşeni în 21 septembrie 1959. A absolvit Facultatea de Litere a Universităţii de Stat din Chişinău. A fondat cu regizorul Sandu Vasilache Teatrul de Buzunar în 1993, unde se joacă dramatizările sale: după

Lev Tolstoi – *Anna Karenina*, Pierre Choderlos de Laclos – *Legături primejdioase*, G.G. Marques – *Un veac de singurătate*. În 1995 i se joacă piesa *Noi*, la Teatrul *Luceafărul*. În 1995 primeşte premiul al II-lea pentru piesele *Paganini* şi *Plasatoarele*, iar în 1997 premiul al III-lea la Concursul naţional de dramaturgie cu piesa *Luministul*. În 1998 la Radio România se difuzează piesa *Achitarea lui Salieri*, iar în 1998 Uniunea Scriitorilor din Moldova desemnează piesa *Luministul* ca fiind cea mai bună piesă publicată. În 1999 la Editura Arc apare piesa *Cel-care-aduce-răzbunarea*, iar în acelaşi an Editura Cartier publică volumul de proză *Totul despre mine!*, care obţine Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova.

Constantin Cheianu este şeful Secţiei Teatru a Ministerului Culturii din Republica Moldova.

Luministul este numită de autor farsă tragică pentru că are un mesaj tragic inspirat din piesa *Hamlet* a lui William Shakespeare, unde avem în sintagma *În Danemarca e putred mărul*, o critică a realităţilor sociale. Autorul imaginează o excursie a unui grup de turişti în Danemarca. La început grupul se entuziasmează de toate fleacurile: câmpia, locuitorii, berea Tuborg, moment din piesă în care află că *anume turiştii au fost cei care au întemeiat Danemarca*. Turiştii sunt duşi la catedrala Sfântul Friederich Friderichson unde asistă la felul în care o tânără îi mărturiseşte preotului păcatele, bucuria ce a trăit-o când şi-a bârfit colega şi a fost avansată în locul ei. Apoi felul în care este amanta unui bărbat căsătorit. Familia este pentru el binele, iar ea îi oferă plăcerea. Ea descrie cu amănunte comportamentul lor şi turiştii sunt entuziasmaţi. Momentul întâlnirii în Palatul Regal cu fantoma este punctul culminant pentru că ei află diferenţa între viaţa trăită într-un singur loc, într-o ţară, într-o familie şi viaţa de turist care înseamnă mereu schimbare, ca un drog. Actul final este vizitarea Cimitirului Principal din Danemarca, unde aflăm că autocarul s-a răsturnat într-o prăpastie şi turiştii au devenit pentru totdeauna turiştii fără nume într-un cimitir. Aprinderea luminilor de către Luminist, dispariţia turiştilor ne dau o lecţie de viaţă şi anume că important este ce lăsăm în urma noastră, rodul care ne dă mântuirea, sfinţirea, desăvârşirea, înfierea, un loc şi un nume nou mai preţios decât fii şi fiice în Împărăţia lui Dumnezeu.

13. Aureliu Busuioc

Viaţa şi activitatea literară

Aureliu Busuioc s-a născut la Codreanca, judeţul Orhei. Îşi face studiile la Institutul Pedagogic *Ion Creangă* din Chişinău. A fost redactor-şef la ziarul *Tinerimea Moldovei*, la revista *Chipăruş*, secretar al Uniunii Scriitorilor din Moldova. A scris:

a) Volume de poezii: *Prafuri amare* (1955), *Piatra de încercare* (1958), *Firicel de iarbă rară* (1961), *Dor* (1963), *Poezii* (1964), *În alb şi negru* (1977), *Îmblânzirea maşinii de scris* (1988), *Plimbătorul de purici* (1992), *Concert* (1993).

b) romane: *Singur în faţa dragostei* (1966), *Unchiul din Paris* (1973), *Local – ploi de scurtă durată* (1986), *Lătrând la lună* (1997), *Pactizând cu diavolul* (1999).

c) dramaturgie: *Şi sub cerul acela* (1971), *Radu Ştefan întâiul şi ultimul* (2000).

În comedia pseudoistorică ***Radu Ştefan întâiul şi ultimul*** Aureliu Busuioc realizează de fapt o farsă politică ascunsă sub aspectul unei piese istorice pentru a nu fi interzisă de cenzura bolşevică. Succesul piesei constă în lecţia pe care autorul o dă spectatorilor arătându-le valoarea sintagmei lui Ion Luca Caragiale *mari farsori, mari gogomani*. Acţiunea este ridicolă, eroii sunt ridicoli pentru că totul se petrece după indicaţiile din *Protocoalele înţelepţilor Sionului* şi *Protocoalele de la Torino* după care au fost organizate capitalismul, comunismul şi în zilele noastre anarhismul, şarlatanismul, tâlhăria şi democraţia satanisto-anticristă. De aceea, în mod firesc, piesa a fost interzisă.

Mesajul umanist al piesei îl rosteşte pseudo-domnul Moldovei Ştefan Radu, care a domnit trei zile, fiind înlăturat de Ieremia Vodă cu o oaste polonă: *Eu nu vreau să se verse sânge în numele meu şi pentru ambiţiile mele! În zilele noastre a domni înseamnă a jecmăni şi niciun fel de demagogie nu mă poate convinge de contrariul! Patriotism, patrie, popor! Ha! Vorbe mari şi umflate! Aici jur cinstit şi cu conştiinţa împăcată! Cu voia ta, Răzvane!*

Pentru a evidenţia mesajul contemporan autorul utilizează o mulţime de expresii şi termeni din limbajul gazetăresc: *spionomanie*, *agenturile străine*, *afacere importantă*, *tranzacţie*, *interesele statului*, *coroanele sistemului solar*, *scrisorile de acreditare*, *bancurile cu democraţia*, *să punem chestiunea la vot*, *Umanitatea e evidentă*, *cabinet gata format*, *nomenclatură*, care contrastează cu limbajul cronicăresc utilizat de Pafnutie: *pre această literă*, *au bărbătească treabă-i aceasta*, şi chiar Răzvan: *Dă poruncă să sloboadă bucate la prostime* şi cu limbajul alterat al ţiganului Ciolpan: *hvactură* pentru *factură*, *diregător* pentru *dregător*, *inirvezi* pentru *enervezi*. Jocul umoristic cu limbajele este continuat de Safta, Veta, Caliopi ca să sublinieze farsa acordării funcţiilor în stat. Astfel, Safta devenită doamna lui Ştefan Radu foloseşte expresii triviale: *Parcă-s într-un ţuhal!*, *haliţi cât încape*. Expresia cronicarului *Schimbarea domnilor bucuria nebunilor* este nucleul acţiunii. De aceea, în actul al III-lea, Ştefan Radu devenit cârciumar dă însemnele domniei, sceptrul şi coroana, lui Răzvan ca să preia tronul cu sprijinul armatei generalului ungur Boros.

14. Val Butnaru

Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la 17 aprilie 1955 la Chişinău. A absolvit Facultatea de Ziaristică a Universităţii de Stat din Chişinău în 1980. Din 1991 este director artistic al Teatrului *Eugèn Ionesco* din Chişinău. Din 1995, fondator şi director al Grupului de Presă FLUX. Premiul Ministerului Culturii în 1989 pentru cea mai bună piesă. Premiul *Ion Luca Caragiale* al Academiei Române, 1993.

A scris piese de teatru: *Halta viscolelor* (1986), *Procedeul ju-jutsu* (1986), *Ne place să jucăm teatru* (1987), *La Veneţia e cu totul altfel* (1989), *Fratele nostru Iuda* (1991), *Simfonie în mi bemol major* (1992), *Iosif şi amanta sa* (1993), *Ţine minte că va ninge şi vom fi fericiţi* (1993), *Mâine sau poate poimâine* (1994), *Saxofonul cu frunze roşii* (1997), *Cum Ecleziastul discuta cu Proverbele* (1999).

Iosif şi amanta sa este o alegorie care are la bază un episod din Biblie când Iosif, devenit mare demnitar în Egipt, îi aduce din pustiu pe fraţii săi şi pe tatăl său Iacob spre a-i feri de moartea prin înfometare. Deşi au trecut anii, iar Marta, soţia lui Potifar, a împlinit 50 de ani, tot îl urmăreşte pe Iosif deşi este căsătorit cu Any. Marta are un comportament sadic, se biciuieşte, urlă pentru a-l băga pe Iosif la închisoare unde vine după el şi-i spune să o urască. Din această cauză Iosif o jigneşte prin expresii ca: *târfă bătrână*, *creatură hidoasă*, *păpuşă umplută cu paie*, *creier de găină*. După ce decorul de închisoare se schimbă şi comportamentul eroilor se schimbă, iar Marta încearcă în bibliotecă să-l seducă pe Iosif, dar nu izbuteşte şi atunci îi întinde biciul ca s-o bată, iar el o alungă. În sufragerie Iacob o sileşte să-l accepte ca amant, dar ea refuză şi atunci el îi rupe rochia şi-i cheamă pe ceilalţi spre a determina întemniţarea pentru a doua oară a lui Iosif. În actul al doilea, care se petrece peste zece ani, cât Iosif a stat la închisoare, Beniamin s-a căsătorit cu Any şi este bibliotecar în casa lui Potifar pus de Marta, funcţie pe care o dorea la începutul piesei. Iacob, tatăl său, a devenit căţeluşul Martei fiindcă este orbit de patimi. În finalul piesei, Iosif este adus de tatăl său Iacob în casa Martei, care este bătrână şi trăieşte într-un cărucior cu rotile. Potifar a murit şi ea i-a păstrat averea pe care acum i-o oferă lui Iosif. Iosif refuză fiindcă vrea să fie liber. De aceea vrea să plece cu Moses cel ce-i cântăreşte pe toţi, dar Moses este lovit de moarte. El îi încredinţează lui Iosif cântarul, adică dreptul de a-i judeca. De aceea Iosif îi loveşte pe toţi cu biciul aşa cum a făcut Domnul Iisus Hristos când i-a gonit pe iudei din templu şi, arhetipal, din condiţia de popor ales: *Căci via se va lua de la voi şi se va da celor ce vor aduce roadă*. Acesta este de fapt mesajul piesei. Creştinii sunt poporul ales, dar dintre ei Domnul îi alege, îi cântăreşte, îi măsoară după rodul adus. *Unul va aduce treizeci, altul şaizeci, iar altul o sută*.

Scriitori români care au creat în alte ţări

1. Literatura diasporei este polivalentă şi nonconformistă, dar patriotică. Termenul este ambiguu, fiindcă exilul românesc exterior este alcătuit din scriitorii care s-au rupt de țară pentru a se putea împlini departe de cenzură, constrângeri, visând o *imposibilă întoarcere*, dar şi de personalități, care au creat dincolo de hotarele țării în perioade când *ieşirea* spre lumină, speranță, libertate nu era îngrădită de legi aspre, de o *cortină de fier*, ca cea realizată de sionisto-comunişti după cel de-al Doilea Război Mondial.

Valoarea acestor personalități este extrem de diferită, ca şi domeniile în care s-au afirmat. În primele rânduri trebuiesc menționați precursorii: Nicolae Olahus, Dimitrie Cantemir, Antioh Cantemir, Nicolae Milescu, prezenți în conştiința europeană, precum şi a țărilor în care au creat – Rusia şi Austro-Ungaria.

Cele trei mari personalități – Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran – au devenit, prin contribuția lor la dezvoltarea culturii şi literaturii universale, cei care au continuat afirmarea spiritualității româneşti alături de Mihail Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Matei Caragiale. Un alt grup de scriitori au izbutit, prin afirmarea talentului lor, să-şi realizeze creația în afara granițelor țării şi să se impună. Menționăm, în acest sens, pe Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Panait Istrati, Vintilă Horia, Petru Dumitriu, Tristan Tzara, Peter Neagoe, cărora din această cauză le-am acordat o tratare separată, menționând creațiile lor cele mai reprezentative. Alte personalități ca Aron Cotruş, Petru Popescu, Ion Caraion, Ştefan Baciu, Virgil Gheorghiu, Bujor Nedelcovici vor fi tratați, la momentul extinderii acestei lucrări, cu toată atenția. Acelaşi lucru vom realiza în legătură cu valoroasa critică literară din diaspora reprezentată de Ion Negoițescu, Matei Călinescu, Nicolae Balotă, Lucian Raicu, Sorin Alexandrescu, Monica Lovinescu, Virgil Nemoianu, Gelu Ionescu, Marian Popa, Mircea Iorgulescu, care au atacat cu un curaj deosebit formele vetuste ale conformismului.

Creația de vârf a diasporei, pe care am menționat-o, are un soclu solid, aşa cum o statuie are nevoie de un postament pe măsură. Acest postament este reprezentat de personalități ca: Matila Ghyka, Virgil Ierunca, Alexandru Mirodan, Paul Goma, Virgil Duda, George Astalos, Nina Cassian, Alexandru Ciorănescu, George Ciorănescu, Dinu Flămând, Ioan Petru Culianu, Paul Ciobanu, Barbu Fundoianu, Gabriela Melinescu, Ana de Noalles, Lucian Raicu,

Pius Servien, Virgil Tănase, George Uscătescu, Bazil Munteanu, Alexandru Papilian, Dumitru Ţepeneag, Dan Petraşincu, Matei Vişniec, Norman Manea, Marcel Pop Corniş, Dorin Tudoran, Monica Săvulescu, Gregor von Rozzari. Simpla menţionare a atâtor nume este un argument că literatura diasporei româneşti este un fenomen de amploare, de valoare, încât o adevărată tratare a acestor contribuţii necesită o lucrare de sine stătătoare.

Nu putem încheia acest scurt cuvânt fără a menţiona că această piramidă mai cuprinde peste o sută de personalităţi, care s-au afirmat în ţară, dar şi peste hotare, dintre care vom menţiona doar câteva nume, care sunt mai cunoscute în aria literaturii naţionale: Georgeta Horodincă, Basarab Nicolescu, Ion Omescu, Mihai Ursachi, N.Tertulian, Constantin Stoiciu, Mioara Cremene, Victor Frunză, Ilie Constantin. Ele toate la un loc justifică afirmaţia că spiritul naţional românesc este o prezenţă vie atât în interiorul ţării, cât şi în afara ei.

2. Eugen Ionescu

Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la Slatina în 13 noiembrie 1909 ca fiu al avocatului Eugen Ionescu, licenţiat în drept la Paris. Mama sa Thérèse era de origine franceză, de aceea copilăria o petrece în Franţa. Se întoarce în ţară, învaţă la Colegiul Sfântul Sava din Bucureşti, dar bacalaureatul îl dă la Craiova în 1928. Debutează la *Bilete de papagal* în 1928, face Facultatea de Litere din Bucureşti luându-şi licenţa în franceză şi va fi profesor la Liceul *Sfântul Sava*. Colaborează la revistele: *Facla*, *Azi*, *România literară*, *Axa*, *Floarea de foc*, *Universul literar*, *Rampa*, *Esprit*. A fost director la teatrul *Comedia franceză* şi membru al Academiei Franceze. A fost propus pentru Premiul Nobel.

Activitatea literară va fi foarte importantă ca dramaturg: *Cântăreaţa cheală* (1950), *Lecţia* (1951), *Scaunele* (1952), *Victimele datoriei* (1953), *Teatru* (vol. I, 1953), *Amedeu* (1954), *Jacques sau Supunerea* (1956), *Tabloul* (1954), *Noul locatar* (1955), *Improvizaţie la Alma* (1956), *Teatru* (vol. II, 1958), *Ucigaş fără simbrie* (1957), *Machett* (1972), *Rinocerii* (1958), *Scenă în patru* (1959), *A învăţa să mergi* (1960), *Regele moare* (1962), *Delir în doi* (1962), *În ouă e viitorul* (1962), *Teatru* (vol. III, 1963), *Pietonul văzduhului* (1963), *Setea şi foamea* (1964), *Teatru* (vol. IV, 1966), *Jocul de-a măcelul* (1970), *Lacuna* (1965).

Va mai scrie eseuri: *Printemps*, *Nu* şi *Oriflamme* (nuvelă), *Rinoceros* (nuvelă), *La Vase* (nuvelă), *Mânia* (scenariu pentru film), *Note şi contranote* (articole), *Elegii pentru fiinţe mici* (1931), *Antidotul* (1977), *Jurnal în fărâme* (1967), *Prezent trecut şi trecut prezent* (1968), *Căutarea intermitentă* (1987), *Ce nemaipomenită harababură* (1973).

Cântăreaţa cheală este o dramă absurdă, nonconformistă, care are *spiritul contradicţiei* ca problemă**,** iar ca mesaj că orice egoism împins la maximum duce la crearea unei lumi absurde, fiindcă *libertăţile insului* sau *drepturile omului* sunt un mod de a distruge societatea.

Subiectul este o farsă, aşa cum democraţia, libertatea, egalitatea şi toate lozincile patriotarde sunt minciuni absurde, fiindcă în spatele lor se găseşte

spiritul contradicției, atribuit de domnul Smith ceasului. Spiritul contradicției este, de fapt, duhul satanic sintetizat în pseudolegea unității şi luptei contrariilor, formulată de satanistul Marx. Scriitorul construieşte dialogurile şi modelul de viață pe această lege, arătându-i caracterul viclean, absurd şi satanic.

De aceea dialogul dintre domnul şi doamna Smith este absurd, de aceea dialogul dintre domnul şi doamna Martin este absurd, de aceea venirea căpitanului de pompieri este absurdă, de aceea fabulele pe care le spun sunt absurde, de aceea titlul piesei este absurd, de aceea finalul este absurd, fiindcă, dacă lumea nu ar fi construită pe legea armoniei şi echilibrului, ci pe legea unității şi luptei contrariilor, pe legea negării negației şi pe alte absurde fantasmagorii filosofico-iudaice-satanice, lumea s-ar autodistruge.

Copilul soților Martin are un ochi roş şi unul alb, adică cele două contrarii, care au dus la războiul civil din Rusia, cele două conştiințe sociale contradictorii, care s-au născut din absurda, satanica şi vicleana ideologie materialist-dialectică. Ea viza, de fapt, o distrugere a unei lumi, ceea ce s-a şi întâmplat.

Teatrul lui Eugen Ionescu este o gravă meditație într-o haină absurdă, este un teatru expresionist, împins la extrem, până la ultimele consecințe, până la absurd, spre a se reliefa din plin problemele acute ale lumii contemporane. Nu arta care reflectă realitatea este absurdă. Ea nu este decât oglinda, conştiința de sine a unei lumi absurde. Nu oglinda, care spune adevărul, ci realitatea socială trebuie schimbată. O lume, când trăieşte pe conceptul de *carpe diem,* îşi pierde sensul de a fi, se autodistruge, este sortită pieirii. *Cântăreața cheală* este conştiința socială, care a putut accepta marxismul, freudismul, darwinismul, fascismul, comunismul, sinagogile Satanei şi alte forme de alienare socială.

Cântăreața cheală este, după cum mărturiseşte autorul în *Note şi contranote,* o imagine a societății burgheze, care trăieşte cu idei primite de-a gata, conformistă, şi ajunge inevitabil *la limbajul său automat*. Textul este realizat din expresii standard, din clişee verbale tocite. Eroii vorbesc *pentru a nu spune nimic*. Ei nu mai au viață lăuntrică; ei au fost distruşi de mecanismul vieții pragmatice, de traducerea în fapt a unui concept despre lume şi viață, exprimat prin *carpe diem*. Cei doi Smith, cei doi Martin nu mai ştiu *să vorbească*, pentru că nu mai ştiu să gândească şi nu mai ştiu să gândească, pentru că nu mai ştiu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, nu mai ştiu să existe, pot deveni oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sunt decât ceilalți, lumea impersonalului, pot fi schimbați între ei: putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith şi nu se va băga de seamă. Personajul tragic nu se schimbă, se sfarmă ca Antigona. El este el, este real. Personajele comice sunt oamenii care nu există.

Aici este deosebirea fundamentală față de eroii lui I.L. Caragiale, care cred că mai există, că au identitate, personalitate, că mai sunt vii.

Piesa a fost interpretată ca o farsă. Scriitorul a plecat de la automatismul expresiilor din manualul de limba engleză, pe care dorea s-o învețe. El descoperă un adevăr că *autorul nu trebuie să fie original, ci să spună adevărul obiectiv*. Cei doi soți Martin sunt loviți de un fel de amnezie; ei nu se mai recunosc, deşi se văd zilnic. Discuția soților Smith despre Bobby Watson este

absurdă, ca şi prezenţa căpitanului de pompieri, care spune o serie de fabule absurde. Când acesta pleacă, fiindcă are scris în agendă un incendiu, eroii vorbesc între ei fără să se mai înţeleagă, fiindcă li s-au dezarticulat minţile, cuvintele. Este o consecinţă ultimă, ca un avertisment, că a trăi după modelul burghez, după demonicul concept *carpe diem* se ajunge la prăbuşirea, la distrugerea omului şi a societăţii.

Cântăreaţa cheală este lumea fără conştiinţă, este lumea fără minte, fără raţiune, fiindcă mintea este sacră, ea trebuie să fie puntea de legătură permanentă dintre om şi Dumnezeu, dintre creaţie şi creator. De aceea sfinţii părinţi realizau o permanentă rugăciune a minţii.

Regele moare este o meditaţie asupra destinului uman, având ca mesaj profunda lege a conexiunii dintre om şi univers. Subiectul îl constituie un moment din legenda vasului Graal şi anume când Regele Pescar trăieşte aceeaşi dramă simbolică, când toate se părăginesc, fiindcă el este bolnav, universul întreg se ruinează, iar cei ce vin la el nu ştiu sau nu îndrăznesc să-i pună întrebarea esenţială despre vasul Graal. Doar Parsifal are acest curaj şi subit toate se regenerează. Este vorba în esenţă de Sfântul Potir din cultul creştin, pe seama căruia a fost creată această legendă. La momentul răstignirii Domnului Iisus Hristos, îngerii ar fi strâns sângele Domnului într-un potir, pe care cavalerii cruciaţi l-ar fi adus în Europa şi l-ar fi depus în Mănăstirea Graal. Cei ce se împărtăşeau din el deveneau nemuritori. În mod simbolic, Parsifal priveşte în adâncul vasului Graal şi dobândeşte conştiinţa de sine. Legenda vorbeşte despre un profund adevăr şi anume că prin Taina Sfintei Euharistii creştinii ortodocşi se mântuiesc. Omul, eliberat de păcate prin jertfa Domnului Iisus Hristos, devine sănătos psihic, moral, dar şi trupeşte. Întregul univers există prin această jertfă de sine, pe care o face Domnul Iisus Hristos de două mii de ani. În momentul când cultul creştin ortodox ar înceta să mai existe, aşa cum vor s-o realizeze organizaţiile sataniste din mişcarea New-Age, lumea se va prăbuşi, iar regele-omul se va autodistruge prin viaţa fără Dumnezeu, pe care o duce, prin lepădarea de Domnul Iisus Hristos. Atunci când Sfântul apostol Petru s-a lepădat de trei ori, se prefigurau cele trei lepădări ale Bisericii Creştine din Apus, prin despărţirea Bisericii Catolice la 1054, prin mişcarea protestantă, a doua oară, prin cultele neoprotestante, a treia oară. Aceste lepădări au făcut posibile ereziile, sectele, mişcările sataniste din zilele noastre, ca semn că lumea şi omul se autodistrug, fiindcă s-au lepădat de jertfa de sine a Domnului Iisus Hristos.

Regele devine în mod simbolic o lume, care se sinucide prin prostia de a adera la conceptul de *carpe diem* sau la acel etern prezent din *Faust*, al lui Goethe: *Clipă, stai, eşti atât de frumoasă*. Regele a trăit doar în petreceri, a risipit viaţa, regatul, oamenii, fiindcă este de un egoism fără limită, exprimat fără echivoc: *Soare drag, micuţul meu soare, apără-mă! Pârjoleşte şi ucide lumea întreagă, dacă e nevoie de o mică jertfă. Să moară cu toţii numai eu să trăiesc veşnic, fie şi singur în pustietatea fără margini*. Acest egoism monstruos a degradat lumea şi de aceea regatul întreg se scufundă într-o prăpastie

simbolică, adică în iad, fiindcă *răii conducători ai neamurilor îi duc la pieire* (vezi Isaia, 9-10). În mod simbolic, regele spune: *Moartea mea e fără de număr, Atâtea lumi se sting în mine*. El este îndemnat de cele două soții, Margareta şi Maria, ba să se închidă în sine, ba să continue să trăiască.

Ideea suprematistă de a abandona poverile umilitoare ale lumii reale ca să dobândească sensibilitatea pură, acea *vox clamantis* a artei, pe care în zarva lumii obiective autorul nu o poate găsi. Este o dezvoltare a suprarealismului spre suprematism. În dialogul cu servitoarea Julie, regele remarcă frumusețea vieții chiar şi în truda, sărăcia, neplăcerile ei, care poate deveni o adevărată sărbătoare a sufletului, dacă toate acestea le închină lui Dumnezeu. El, regele, învață să moară. Este parcă o analogie la Alexandru Lăpuşneanul, eroul lui Costache Negruzzi, mai ales când doctorul călău îi aminteşte cum şi-a ucis părinții, frații, rudele; cum a participat la două mii de bătălii, când călărind pe cal, când în picioare pe tanc, când în avion. Felul cum doctorul şi Margareta îl învață să moară, aminteşte felul în care Spancioc şi Stroici urmăresc agonia lui Alexandru Lăpuşneanul, după ce a fost otrăvit de doamna Ruxandra.

Regele este un simbol al omului, de aceea Guardul îi atribuie toate invențiile, toate meseriile, toate activitățile, cultivând delirul suprarealist. Procedeul, când prin vis pisica regelui, trecută prin foc, devine Margareta, se transformă într-un simbol final, iar subiectele dialogurilor absurde curg unele după altele spre a realiza *frottage*-ul paranoic. Toată lumea piere odată cu regele: *Pământul se năruie odată cu el. Stelele se fac nevăzute. Apa, focul, aerul, o lume, toate lumile pier* fiindcă: *Din prima zi când se născuse, zămislise soarele. Au mai fost spațiile fără margini, au fost stelele, a fost cerul, au fost oceane şi munți, au fost câmpii, au fost cetăți, au fost oameni, au fost chipuri, au fost clădiri, au fost încăperi, a fost lumină, a fost noapte, au fost războaie, a fost pace...*

Se arată absurdul conceptului umanist, omul ca centru al universului, esența lui paranoică de a-şi atribui funcțiile creatoare ale lui Dumnezeu, funcție pe care au subminat-o toți dictatorii lumii, repetând actul paranoic al lui Lucifer, când a căutat să ia locul lui Dumnezeu din cer, sau cum o doresc cei ce se închină lui Lucifer, ca Baudelaire sau Tudor Arghezi: *Cercasem eu cu arcul meu / Să Te dobor pe Tine, Dumnezeu.*

Finalul este un delir, care uneşte realitatea cu visul. Margareta, prima soție a regelui, se preface că-i înlătură din cale obiecte, ziduri, arme, mărăcini, umbre, prăpăstii, animale, ispite, în timp ce regele, cu ochii închişi, vede cum răsare o altă lume, alți sori, un tărâm de dincolo de oceane.

Se poate face o paralelă la romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sânziene,* unde eroii la fel caută eternitatea ca şi Hyperion.

Rinocerii. Meditația dramatică este construită ca o exprimare a programului suprarealist prezent şi în *Cântăreața cheală*, *Lecția, Scaunele, Regele moare, Setea şi foamea*, fiindcă se creează o suprarealitate, o altă lume a lui Anticrist, ca un coşmar devenit realitate, ca o apocalipsă inevitabilă, ca un destin tragic al omului şi al societății. Spre a produce şocul, se cuplează realitatea burgheză cu

realitatea junglei, printr-o apariție a unor rinoceri ce străbat la început în fugă străzile. Dezvoltarea halucinantă a imaginii scenice (*frottage*-ul), delirul paranoic al lumii contemporane devine un proces – rinocerizarea, adică demonizarea, exprimată deplin prin procesele sociale contemporane generate de capitalism ca şi de comunism: sectele satanice, fascismul, comunismul, sionismul, ateismul, fundamentalismul, mafiile, tâlhăriile, spionajul, războaiele, revoluțiile, noua ordine economică mondială, mişcarea New-Age, masoneria, toate având un scop comun – construirea societății sataniste a lui Anticrist.

Într-o parabolă din Sfânta Evanghelie, Domnul Iisus Hristos îngăduie demonilor să intre într-o turmă de porci. De aceea consumul de carne de porc în special a devenit interzis în islamism, ca semn al demonizării. În balada *Mistrețul cu colți de argint*, Ştefan Augustin Doinaş dezvoltă acest motiv al răului ca principiu ascuns în simbolul mistrețului. Eugen Ionescu merge mai departe, aducând prin simbolul rinocerului o imagine mult mai accentuată, definind, astfel, ascensiunea procesului de demonizare.

Drama are o valoare gnomică, de adevăr general valabil, fiindcă, fiind construit pe un principiu, simbolul rinocerului este realizat la nivelul de creativitate inovativ şi poate căpăta interpretări multiple: Pentru francezi putea fi fascismul, pentru ruşi şi cei din Europa de Est – comunismul sau sionismul, pentru evrei – fundamentalismul, pentru musulmanii arabi sau palestinieni este sionismul, pentru creştini este păgânismul, ateismul, satanismul, mişcarea New-Age, masoneria, sionismul, sectele, fiindcă textul este deschis unei interpretări, determinate de apartenența cititorului sau spectatorului la o anumită grupare socială, etnică, națională, rasială, religioasă.

Finalul acestei farse tragice, când eroul principal Bérenger rămâne singur cu o puşcă în mână, în timp ce rinocerii, deveniți totalitari, îl privesc de pe geam, ne dă o imagine a consecințelor conceptului *omul ca centru al universului*, ca o reeditare a păcatului făcut de Adam.

Spectatorul trebuie să mediteze la consecințele îndepărtării sale de Dumnezeu, fiindcă atunci când Adam a mâncat din fructul oprit oferit de Eva (viața), Şarpele (demonul) i-a spus că, dacă vor mânca, vor fi ca Dumnezeu, cunoscând binele şi răul. Aceeaşi greşeală a făcut-o Lucifer, când a vrut să se facă pe sine asemenea lui Dumnezeu. Aceeaşi greşeală au făcut-o evreii, când I-au spus lui Dumnezeu să le pună rege şi au pierdut condiția de popor ales. Aceeaşi greşeală a făcut-o Biserica din Apus, când a pus un om în locul Domnului Iisus Hristos, drept cap al Bisericii lui Dumnezeu, şi au pus pe tiara papală – *Vicarius fili dei*. Recunoscând acest lucru, actualul papă are marele merit de a fi înlocuit această lepădare de Domnul Iisus Hristos cu *Servus servorum dei*. Acelaşi mod de gândire este pus în discuție în piesa *Regele moare,* când acesta vrea să rămână singur supraviețuitor dezastrului, pe care l-a provocat.

3. Panait Istrati

Viața şi activitatea literară

S-a născut la Brăila, în 10 august 1884. Îşi petrece copilăria la Baldovineşti, de unde era mama sa, Joița Istrate. Face şcoala primară la Brăila. A fost plăcintar, negustor ambulant, ucenic la Atelierele Docurilor din Brăila. Va călători foarte mult prin Alexandria, Cairo, Pireu, Neapole. Va face parte din P.S.D. (1910) şi va fi în conducerea grevei din Brăila. În 1914 pleacă la Paris, învață franceza şi se cultivă ca autodidact. Va călători prin Elveția şi Franța, făcând munci de tot felul şi acumulând o experiență de viață foarte importantă. În 1921 încearcă să se sinucidă la Paris, dar este salvat de Romain Rolland, care îl va ajuta să publice *Chira Chiralina*. Va colabora la revistele *Facla*, *Adevărul literar şi artistic*, *Cuvântul liber*, *Mişcarea literară*. Va călători la Moscova şi Kiev în 1927, şi va fi considerat din această cauză comunist, deşi a scris împotriva autoritarismului stalinist. La Kiev asistă cum i se toarnă un film după *Chira Chiralina*. Va mai călători prin Austria, Germania, Franța pentru a-şi trata tuberculoza. În 1934 se întoarce în țară, la Bucureşti, şi va muri la sanatoriul Filaret, în 16 aprilie 1935.

Activitatea literară va cuprinde: *Chira Chiralina* (Paris, 1924), *Moş Anghel* (Paris, 1924), *Haiducii* (*Prezentarea haiducilor*, Paris, 1925, *Domnița din Snagov*, Paris, 1926), *Codin* (Paris, 1926), *Mihail* (Paris, 1927), *Familia Perlmutter* (Paris, 1927), *Nerantula* (Paris, 1927), *Ciulinii Bărăganului* (Paris, 1928), *Țața Minca* (Paris, 1931), *Spovedania unui învins* (Bucureşti, 1929), *Pagini autobiografice* (Paris, 1930), *Casa Türinger* (Paris, 1933), *Biroul de plasare* (Paris, 1933), *În lumea Mediteranei* (Paris, 1934), *Opere alese* (Bucureşti, 1966–1974), *Nerantula şi alte povestiri* (Bucureşti, 1984).

Chira Chiralina. Universul romanelor lui Panait Istrati este *gheena sufletului omenesc*, aşa cum o studiază, ca un autentic om de ştiință, scriitorul realist ascuns în spatele personajului Adrian Zografi, căruia îi încredințează rolul de locutor. Romanul *Chira Chiralina* arată felul în care destinul *îl slujea de minune* în a descoperi acest univers, cu toate că *aceste gheene sunt rare şi grele de descoperit în cadrul de nepătruns al mulțimii fără de nume, Adrian ştia să le caute şi să le descopere*.

Posesorul acestui iad sufletesc este Stavru–Izvoranu–Dragomir, cel care în trei împrejurări diferite îşi deschide sufletul în fața lui Adrian Zografi şi-i va povesti trei episoade diferite din viața sa, alcătuind un triptic de planuri succesive, unde se proiectează experiențele dure trăite de el. De aici cele trei capitole ale cărții intitulate *Stavru, Chira Chiralina, Dragomir.*

Chira Chiralina este sora lui Stavru, de care el se simte profund ataşat ca şi de mama lui, iar ambele sunt nespus de frumoase şi nefericite. Acțiunea se petrece în portul Brăila, fostă raia turcească, ceea ce explică faptul că tatăl mamei lui Stavru a fost turc, iar mama româncă. Moştenind o avere importantă, aceasta vrea să trăiască o viață de petreceri, intrând în conflict cu soțul ei şi fiul cel mare, care aveau un atelier de tâmplărie. Cum soțul şi fiul cel mare lucrau şi trăiau în alt capăt al oraşului, ei veneau mai rar în cartierul unde era casa în

care locuiau Stavru cu mama sa şi Chira Chiralina, sora sa. Acestea primeau în vizită tot felul de bărbați, cu care organizau petreceri. De aici desele conflicte între tatăl şi fiul cel mare, de o parte, şi mama, fiica cu fiul cel mic, pe de altă parte, constând în *alungarea musafirilor* şi desfigurarea în bătaie a mamei, fiicei şi a lui Stavru. În urma unei astfel de bătăi, mama, salvată de Stavru, fuge la frații ei, care o răzbună omorându-i pe tatăl şi pe fratele mai mare. Stavru şi Chira Chiralina rămân fără părinți şi cad în mâna lui Nazim Efendi, proprietar de corăbii şi *furnizor de marfă pentru haremuri*, *un fel de monstru*, spune scriitorul, un demon cu chip de om, am zice noi. El îi răpeşte. Pe Chira Chiralina o vinde într-un harem, iar pe el îl siluieşte. Stavru izbuteşte să fugă, dar nimereşte peste alt demon specific lumii turceşti, Mustafa-bei, din mâna căruia va scăpa cu greu, după ce-i incendiază casa. Meditațiile sunt un model de gândire islamică, satanică. Dar peripețiile lui Stavru vor continua. Cu ajutorul unor escroci, îşi va face rost de acte de identitate, dar aceştia îl vor prăda de banii şi obiectele de valoare cu care fugise din casa lui Mustafa-bei.

Singura figură luminoasă este Barba Iani *vânzător de salep şi suflet divin*, care-l ajută pe Stavru să iasă din închisoare, să-şi agonisească existența, să învețe limbi străine, să capete experiență, să colinde lumea. Ajunşi în Liban, stau cu o bătrână, Set Amra, care avea o fată bogată în America, Selima. Venirea acesteia îl umple de iluzii pe Stavru că s-ar putea căsători şi duce o viață omenească. Iluziile lui vor fi repede spulberate. După moartea lui Barba Iani, Stavru vine în țară şi încearcă să se căsătorească cu Tincuța, fiica unui negustor din Brăila, dar îşi dovedeşte neputința de a mai fi om. Va fi bătut, alungat, iar Tincuța se va sinucide.

Romanul este realist, cu elemente de naturalism, de romantism şi de expresionism. Spiritul critic al autorului îmbracă o atitudine obiectivă, realizată printr-un transfer de la locutorul Stavru la Adrian Zografi, dar şi prin accente de ironie. Astfel, hangiul Abu-Hassan le făcu chiar cinstea *unor ciubăre cu apă rece ca să-i mai răcorească*, celor ce-i făceau la ferestrele hanului serenade Chirei Chiralina. Stilul romanului este realist, viguros, cu rare irizări romantice, când se fac descrieri de natură sau de interioare orientale.

Chira Chiralina este un roman cu o compoziție specifică, fiind alcătuit de fapt din trei povestiri rostite de Stavru şi consemnate pentru cititor de Adrian Zografi. Se urmăreşte problema degradării sufletului uman de la candoarea copilăriei la iadul mârşăviei.

Prima etapă a acestei degradări o trăieşte Stavru–Dragomir–Izvoranu în casa părintească. Mama şi sora lui trăiesc pe conceptul de *carpe diem*, în destrăbălare, desfrânare, lene, petreceri. De aceea mama le spune: *Orice fericire îşi are latura ei tristă; viața chiar o plătim cu moartea. Pentru aceea trebuie s-o trăim. Trăiți-o, copii, trăiți-o după gusturile voastre şi în aşa fel, ca să nu regretați nimic în ziua judecății din urmă*.

Mama îşi schimba *amanții mai mult sau mai puțin satisfăcuți, tot aşa de des ca rochiile, se lăsa snopită în bătaie de tată-meu, apărându-şi numai fața şi trecea grabnic la o nouă distracție.* Viața lor era alcătuită din: *odihna, cu baia, cu toaleta, cu siropurile, cu mâncarea, cu narghilele; şi cu primirea curtezanilor*.

Nu uitau nici rugăciunile, dar nu se duceau niciodată la biserică, iar timpul sacrificat lui Dumnezeu era foarte scurt.

Tatăl o abandonează cu doi copii, dar îşi face prezentă existenţa de câteva ori pe lună, pentru a-i bate pe mamă, pe fiică şi pe Dragomir, până când mama se hotărăşte să fugă la fraţii ei, iar aceştia îi vor ucide tatăl şi fratele mai mare.

Păcatul se va răsfrânge asupra lui Dragomir şi a Chirei Chiralina, care le spune celor doi fraţi ai mamei să-i ucidă pe tatăl şi pe fratele ei: *Am să-mi înmoi mâinile în sângele lui şi-am să mă spăl cu el pe faţă*. De aceea unul dintre unchi îi spune *fiica iadului*. Dragomir îşi urăşte de moarte tatăl şi fratele, de aceea doreşte din tot sufletul *să-i ia dracul pe amândoi!.*

Meditaţia pe tema *fortuna labilis* o găsim peste tot presărată în roman. Astfel, unchiul Cozma, unul din cei doi fraţi ai mamei lui Dragomir şi ai Chirei Chiralina, spune: *Tatăl vostru e al treilea om care-mi scapă, şi – dacă e să-mi cred ursita – moartea mea e dat să-mi vină din mâna celui de-al treilea duşman, care-mi va fi scăpat din bătaia puştii pe lună plină*. Ursita s-a împlinit, căci unchiul Cozma va fi ucis de oamenii puşi de tatăl lor. Destinul va fi foarte crud cu Dragomir şi Chira Chiralina, fiindcă *răpiţi de Nazim Efendi, vor fi vânduţi ca orice marfă.*

Imaginea romantică a lumii orientale, prezentă în descrierea corăbiei lui Nazim Efendi sau a palatului lui Mustafa-bei, este sfâşiată de cruzimea, de bestialitatea satanică a acestor turci, de cuvintele pline de viclenie şi de cinism, pe care le rostesc: *Noi suntem stăpânii tuturor olaturilor acestora, cu dobitoace cu tot. De ce n-am gusta ceea ce ni se oferă atât de dobitoceşte poftelor noastre?.* Acest model de gândire, pe conceptul de *carpe diem,* contrastează cu cel oferit lui Dragomir Stavru de Barba Iani: *Mai curând sau mai târziu omul inteligent ajunge să înţeleagă deşertăciunea zbuciumului sentimental, care tulbură pacea şi consumă viaţa, îmi zicea el. Ferice de cel care ajunge să înţeleagă acestea mai de timpuriu: cu atât mai mult se va bucura de existenţă!.*

Romanul devine, astfel, o meditaţie pe tema omul şi societatea şi este impregnat de panseuri de tipul: *inteligenţa dărâmă barierele dintre oameni* sau *în ziua când bucuria îşi ia zborul, pământul nu mai e decât un cimitir.*

4. Horia Vintilă

Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la Segarcea-Dolj în 31 decembrie 1915. A fost ataşat de presă la Roma (1940), Viena (1942). Pleacă din România stabilindu-se în Italia (1944). Emigrează în Argentina (1948). A fost profesor de literatură română la Facultatea de Filosofie şi Litere a Universităţii din Buenos Aires. Din 1953 se stabileşte la Madrid fiind profesor. Creează o catedră de literatură universală şi comparată la Madrid. Este apoi profesor de literatură contemporană la Universitatea Catolică din Paris. A murit în 4 aprilie 1992 la Villalba, lângă Madrid.

Activitatea sa literară este bogată publicând poeme: *Procesiuni* (Bucureşti, 1937), *Cetatea cu duhuri* şi *Cartea omului singur* (la Bucureşti), *A murit un sfânt* (1950, la Buenos Aires), *Jurnal de copilărie* (1968), *Viitor petrecut* (1976).

• eseuri: *Prezența mitului* (Madrid, 1956), *Poezie şi libertate* (1959), *Revoluția scriitorilor sovietici* (1960);

• romane: *Dumnezeu s-a născut în exil* (Paris, 1960), distins cu premiul Goncourt, *Cavalerul resemnării* (1961), *Persecutați-l pe Boethius* (1983), *Un mormânt în cer* (Barcelona, 1987), *Omul din neguri* (1971), *Acolo şi stelele ard* (1942), *O femeie pentru Apocalips* (1968), *Trezirea umbrei* (nuvele, 1968);

• studii: *Introducere în literatura secolului XX* (1976), *Considerații asupra unei lumi mai reale* (1978), *Literatură şi disidență* (1980), *Drepturile omului în romanul secolului XX* (1980).

Dumnezeu s-a născut în exil este un roman simbolico-cultural, care reconstituie drama poetului latin Ovidiu, exilat la Tomis, în Dobrogea, de către împăratul Octavian August în urma unor intrigi, dar, de fapt, dezbate problema omului de geniu, a intelectualului persecutat de dictatori. Tema va fi reluată de scriitor în *Scrisoarea a şaptea* (La septième lettre – 1964), unde filosoful Platon caută să realizeze Cetatea ideală, înfruntând pe tiranul Dionisie; în *Persecutați-l pe Boetius* (Persécutez Boèce! – 1983), unde filosoful Boetius, întemnițat la Ravena, când oraşul este invadat de ostrogoți, trăieşte acelaşi exil interior; în *Un mormânt în cer* (Un sepulcro en el cielo – 1987), unde pictorul El Greco este silit să se exileze din Creta, amenințată de turci, şi să trăiască la Toledo în Spania, ca să poată crea. Scriitorul îşi defineşte punctul de vedere asupra romanului în eseul *Prezența mitului* (Presencia del mito – 1956), considerându-l ca un mod de cunoaştere, deci definindu-se în aria esteticii expresioniste. El recreează epoci de criză din istoria Europei, căutând acele elemente comune tuturor timpurilor, ca să construiască contextul arhetipal al eroilor săi aureolați de nimbul mitului. Romancierul caută o sinteză gnoseologică şi consideră romanul, în special, şi literatura, în general, ca fiind locul de apropiere şi de exprimare al diferitelor modele de cunoaştere. De aici caracterul critic al romanelor şi eseurilor sale, conflictul intelectualului sau artistului cu societatea, pe care le găsim în *Imposibilii* (Les impossibles – 1962), *Omul din neguri* (El hombre de las nieblas – 1971), *Marta sau cel de al doilea război* (Marthe ou la seconde guerre – 1982), *O femeie pentru Apocalips* (Une femme pour l'Apocalypse – 1968), romane unde caută să definească valorile conceptului de exil, prototipul exilatului, al celui exilat din Paradis, din sufletul neamului său.

Dorul lui Ovidiu, după paradisul terestru de la Roma, se metamorfozează într-un dor metafizic, definit prin nevoia şi căutarea lui Dumnezeu. Sunt reluate din creația lui Ovidiu pasaje, unde se relevează predilecția lui pentru teoriile lui Pitagora, referitoare la nemurirea sufletului, la existența unui zeu unic şi constituie motivul ocult al exilării sale. Se stabilesc relații cu miturile şi tradițiile daco-tracice, care pregăteau spiritual poporul pentru primirea mesajului creştin. Restrâns în spațiul cetății Tomis, Ovidiu se închide în sine şi simte nevoia de transcendență, de legătură cu Dumnezeu. El are un vis, în care un peşte iese la suprafață şi dobândeşte forma umană. Acest vis este, în mod simbolic, o prezență a Domnului Iisus Hristos, spre deosebire de visele în care se vede undeva într-o cetate, unde o femeie îi toarnă o apă murdară peste piciorul schilodit şi umflat. Prezența duhului fratelui său, când îi apare şi-i spune că vrea

să-i vorbească despre lumea de dincolo mai bună, ca şi vedeniile din grota, unde printr-un ritual păgân ascultă morții, sunt elementele romantice, de fantastic ce contrastează cu cele realiste dure, în care este prezentată viața Imperiului Roman.

Conceptul de corespondență specific simbolismului îl găsim în episodul cu moartea câinelui lui Ovidiu Augustus, ucis de un vultur, ceea ce sugerează moartea împăratului Octavian August, confirmată de corăbierii care vin de la Roma. Îl regăsim în scena de la Poiana Mărului, unde preotul dac, într-un decor mirific de pomi înfloriți, îi destăinuieşte că va afla adevărul.

Dimensiunea expresionistă a romanului constă în frământarea lui Ovidiu de a afla adevărul, în problematica diversă dezbătută în roman: credința, iubirea, războiul, imperiul, rolul poetului şi al poeziei, soarta omului de geniu într-o lume autocrată, geneza poporului român şi a limbii române, geneza creştinismului, criza morală şi religioasă a lumii antice provocată de decăderea credinței în zei, destinul uman şi al lumii.

Problema credinței este dezbătută în roman ca problemă centrală generatoare a vieții şi a morții, pe care romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* o tratează la momentul crucial, când toate credințele politeiste în zei se prăbuşesc, fiindcă începe să se contureze lumea creştină.

Cauza principală a acestei decăderi este substituirea conceptului antic grec: *totul este zei,* generator al politeismului cu *omul – centru al universului*: Ovidiu constată că zeii au fost înlocuiți, după Iulius Cezar încoace, cu un om şi imperiul a devenit însăşi icoana acestei groaznice metamorfoze. Legea este hotărâtă de un om: *Zeii au murit, sau poate, pentru dânşii, noi suntem morți.* Ovidiu se gândeşte că: *Războiul devine astfel simbolul morții şi-l purtăm în noi, cu violență, de când am pierdut credința. Războaiele pe care le ducem peste tot nu sunt decât dovada acestei descompuneri. Purtăm moartea cu noi ca pe o epidemie şi numim «victorii» hecatombele şi «triumfuri» înmormântările*.

Raportul dintre credință şi război este înțeles ca între viață şi moarte. Ovidiu, ca reprezentant al conştiinței latine, europene, antice, înțelege că prăbuşirea Imperiului Roman se datorează acestei pierderi a credinței în zei şi ar vrea să se întoarcă la timpul *regilor credincioşi zeilor*. El simte ceva care a şi început să se întâmple, *nu ştiu bine ce, nici unde, dar văzduhul e plin, saturat ca o boare, pe care oamenii cei mai sensibili o simt, fără să-i poată da un nume şi care va reda ființei omeneşti prospețimea unui nou început*. Acest nou început ar putea fi *un nou zeu, un nou popor, un nou soare pe cer*, este o *înnoire*, este o prefigurare a creştinismului.

Chemarea morților era o practică străveche, care se făcea printr-un ritual, însoțind libațiile cu vin sau lapte îndulcit, presărarea de făină şi sânge pe un mormânt într-un loc arhetipal, aşa cum o găsim în *Odiseea* lui Homer. Ovidiu se simte chemat de un glas într-o peşteră din munții Daciei şi are imaginea umbrelor morților, a mamei sale, a lui Tiresias, regele Tebei. Acesta îi dezvăluie cauza pentru care este urât de August. Poemul său *Ars amandi* i-a orbit-o pe Iulia, fiica sa, care i-a urmat exemplul. El revede imaginea eroilor, pe care i-a cântat în versurile sale: *Tantal, Sisif, Hercule. Umbrele lor dispar când strigă:*

Unde este cel pe care-L aşteaptă oamenii?, fiindcă, de fapt, *erau demoni ce dispăreau la numele Domnului Iisus Hristos.*

La întâlnirea cu preotul dac din munți, Ovidiu află că zeul dacilor încă nu are nume. Grecii spun că s-ar numi Zamolxe şi că locul Său este în cer. Este o prefigurare a creştinismului, care ne ajută să înțelegem de ce creştinismul a venit în țara noastră ca la el acasă, pe când în alte părți ale lumii, şi mai ales la Roma, substituirea zeilor de către credința în Iisus Hristos s-a făcut prin violență.

Preotul dac îi dezvăluie lui Ovidiu venirea lui Dumnezeu, profețită de Zamolxe, de profeții lui Israel, care-i va face pe oameni frați, iar războiul şi crima vor dispărea de pe fața pământului. De aceea, pentru el, exilul nu este decât *o pregătire pentru viața cealaltă, cea veşnică unde durerea este necunoscută*. *Cei care vor cunoaşte lumina lui Dumnezeu* vor trăi *bucuria cea veşnică, bunătatea Lui, fiindcă sufletul este nemuritor*. Cuvintele preotului îl previn pe Ovidiu că va cunoaşte acest adevăr pentru care Dumnezeu l-a adus aici, la Tomis: *Augustus a hotărât şi el mânat de puterea invizibilă a lui Dumnezeu, care te-a adus până aici, ca să afli adevărul despre El, cel puțin acea parte de adevăr care e îngăduit să o aflăm*. Deşi Ovidiu nu-i mărturisise cauza exilului său, preotul îi zice: *Ai păcătuit din dragoste. Dragostea e cunoaştere. Adevăratul păcat este cel pe care nu poți sau nu îndrăzneşti să-l mărturiseşti*.

Teodor, medicul grec sosit la Tomis, îi istoriseşte lui Ovidiu felul în care a asistat la Bethleem, la momentul Naşterii Domnului. A văzut steaua, coborând deasupra peşterii, s-a îndreptat cu doi păstori într-acolo, dar a sosit târziu. Mesia cel aşteptat se născuse şi el le promise Maicii Domnului şi Sfântului Iosif locuința sa. Plecat după venirea magilor la Ierusalim pentru scurt timp, află de planul lui Irod şi vine să-i prevină, dar Domnul Iisus şi Fecioara Maria cu dreptul Iosif erau deja plecați. Teodor a plecat în lume, ca să-l caute pe Domnul. Ovidiu îi sugerează să-l caute la Roma. La Roma, Teodor află de la un evreu bătrân prorocirile cu privire la Mesia: *se va naşte din tribul lui Iuda*, mama îi va fi *o fecioară*, *Patria sa va fi Betleem*, *Va fi Fiul lui Dumnezeu, al Dumnezeului atotputernic, va fi Regele păcii şi Spiritul lui Dumnezeu va fi veşnic asupra Lui. Va fi vindecător de boli, doctor şi profet, legislator şi rege al noii împărății. Va fi preot şi victimă totodată. Va fi vândut pentru treizeci de arginți*, după cum spune profetul Zaharia. *Va fi biciuit şi torturat, îl vor scuipa în față, mâinile şi picioarele îi vor fi străpunse şi când va cere de băut îi vor da fiere şi oțet. Va fi înmormântat în mormântul bogatului. Dar trupul lui va scăpa de sub legile trupului şi Împărăția Sa va fi fără sfârşit.*

Limitele scriitorului sunt evidente, fiindcă n-a avut înțelegerea şi cunoştințele teologice necesare. De aceea o expresie ca *Fratele tău întru Domnul”* cu care încheie Teodor scrisoarea este deplasată, fiindcă formulele sacramentale s-au constituit şi răspândit mai târziu, iar textele prorocirilor nu-i sunt cunoscute. Însă el înțelege de ce Mântuitorul, ca să împlinească aceste profeții, a venit într-o condiție atât de modestă la locul arhetipal, Ierusalim – Bethleem – Galileea, şi nu în altă parte. Dacă ar fi venit în Dacia, nimeni nu L-ar fi făcut să sufere. Întreg poporul, de la rege la păstori, L-ar fi urmat îndată. Nimeni nu s-ar fi gândit

să-L scuipe în obraz, nici să-I străpungă mâinile şi picioarele, iar dacă ar fi cerut de băut, nu I s-ar fi dat oțet, ci lapte şi miere, şi trăind, n-ar mai fi putut reînvia *Ca să poată suferi şi rămâne fidel istoriei Lui viitoare*. Dar şi pentru a prefigura sfârşitul lumii creştine, ceea ce va aduce aruncarea în iad a tuturor necredincioşilor şi a celor care au părăsit Sfânta şi Dumnezeiasca Biserică Ortodoxă, iar prin aceasta pe Domnul Iisus Hristos. Mesajul cărții este pus de autor în gândurile lui Ovidiu.

Credința face ca *Trecutul şi viitorul dacilor* să fie *un singur tot*, fiindcă ei îşi vor rosti în timp mesajul lor: *Oamenii civilizați şi barbari vor trece peste aceste pământuri şi toți învingătorii vor fi de fapt nişte învinşi, căci vechea blândețe a acestor locuri va rodi în sufletele lor; atunci când acest pământ va fi suferit toate umilințele, călcat în picioare de toți războinicii lumii, atunci îşi va fi împlinit misiunea sa*. Aceste cuvinte ascund mesajul patriotic al cărții şi al autorului şi de aceea Horia Vintilă a fost contestat de toți duşmanii poporului român, fiindcă Roma, care era pentru Ovidiu oglinda tuturor gândurilor, nu se află la răscrucea tuturor drumurilor de pe acest pământ, ci altundeva, la capătul unui astfel de drum. Şi mai ştiu că Dumnezeu s-a născut, şi El, în exil. Mesajul creştin al cărții dă titlul romanului. Credința dacilor în Zamolxe era, de fapt, o simplă etapă, ca *o aşteptare conştientă şi activă*, dar *tot atât de neliniştită, precum e sufletul meu astăzi,* va medita Ovidiu, ca alter ego al autorului, dar şi astăzi credința noastră nu este tot o aşteptare conştientă şi activă a momentului Parusiei, adică a celei de a doua veniri a Domnului Iisus Hristos? Această idee este expusă de autor prin personajul Ovidiu, în scrisoarea ce i-a trimis-o lui Artemis.

Speranța lumii şi a lui Ovidiu era *să-L vadă pe Mesia, fiindcă aflase că Dumnezeu se găsea printre noi*, că *Totul se va rândui după o nouă lege, totul va avea un sens în viață, oamenii vor cunoaşte adevărul şi chiar moartea va fi o bucurie.*

Problematica romanului în toată diversitatea ei are ca centru un poet, Ovidiu, reprezentant al conştiinței sociale, morale, religioase, umane, artistice, transformând romanul într-o meditație pe tema *fortuna labilis*.

Legenda celor doisprezece vulturi care au zburat deasupra Romei, la întemeierea ei, este pusă în circulație în legătură cu Octavian August, spre a sugera caracterul etern al Imperiului Roman (*Urbis et orbis*). Meditația asupra destinului Romei şi a imperiului este reluată ca un laitmotiv, sugerând că Roma nu era eternă şi că *avea să moară într-o zi, ca tot ceea ce e viu pe pământ*, fiindcă venise *timpul aşteptării şi al certitudinii*, clipa istoriei, când *Dumnezeu se află printre noi şi încă nu şi-a dezvăluit prezența*. Dacă pentru daci, aşa cum spune Dochia: *Mesia, omul, va trăi printre noi timp de o viață de om, devenind iarăşi nemuritor lângă Tatăl său*, pentru romani şi pentru împărat el era o primejdie. Mai mult, aflat la Roma, Teodor are o discuție cu un medic, Hierofilus, care diseca oamenii vii, căutând locul unde se ascundea viața, adică misterul vieții şi al morții, eutanasia, nedeosebindu-se cu nimic de medicii lor germani din timpul celui de-al Doilea Război Mondial şi de mafia cu organe de om pentru transplant din zilele noastre.

Lupta pentru putere este sugerată realist. Augustus îl vizitase pe Agripa şi-l solicitase să devină împărat după moartea sa. Livia, soția lui Augustus, a otrăvit smochinele dintr-un smochin, de unde le culegea împăratul, şi i-a grăbit sfârşitul spre a-l înscăuna pe Tiberiu. Dacă August îi recomandase lui Agripa să nu extindă imperiul, fiindcă exista pericolul ca el să se prăbuşească, uciderea lui Agripa şi venirea lui Tiberiu la cârma imperiului vor accentua criza de creştere prin războaie, care au provocat răscoale în legiunile din Germania şi începe războiul intern. Germanicus izbuteşte cu multe victime să potolească răzmerițele, dar mulți soldați dezertează şi vin în Dacia, unde erau pământuri bune şi puteau fi liberi. Lucius Sisena îi prezintă lui Ovidiu acest început al sfârşitului, când era să piară în lupta cu germanii, cu stihiile dezlănțuite. Ovidiu îi explică lui Lucius Sisena că imperiul le-a furat romanilor sufletul şi de aceea iubirea nu mai este pentru ei posibilă: *Fără suflet nicio dragoste nu e posibilă*. Pentru aceasta era nevoie de un nou limbaj şi să exprimăm ceea ce oamenii de azi trăiesc în fundul sufletelor, dar ceea ce, din ignoranță, nu pot să exprime prin argumente şi cuvinte. De aceea *Poeții* aşteaptă vestea naşterii lui Dumnezeu pentru a scrie cărțile *unor vremi, care vor fi închinate dragostei*. Ovidiu prin *Ars amandi* era poetul dragostei profane, dar îşi dă seama că există o altă dragoste, aceea adusă de *Legea Iubirii,* de Domnul Iisus Hristos. Drumul literaturii române, al limbii române şi al poporului român este de a descoperi această dragoste sublimă, care sfințeşte sufletul şi este exprimată prin *Psaltirea* de la Neamț, aşa cum arătăm la sfârşitul acestei cărți. Ideea nu ne aparține şi nici lui Horia Vintilă. Este realitatea care depăşeşte simbolurile, previziunile şi aspirațiile.

Mesajul contemporan al cărții constă în valoarea clasică, selectată cu grijă pentru ca faptele, gândurile, sentimentele, credințele, problemele cu care se confruntă omul şi societatea să fie în linii mari aceleaşi. Scris sub formă de jurnal intim, romanul are o notă de autentic, fiind impregnat cu amintiri din copilăria lui Ovidiu, cu episoade dure, ca acela când Herimon vine să-l ucidă, dar sfârşeşte prin a se sinucide, când este înconjurat de sarmați la întoarcerea din călătoria, pe care a făcut-o la muntele sacru Kogaionon, cu grădina lui Scoris ca o gură de rai, cu încercarea de a evada cu ajutorul lui Comozons.

5. Peter Neagoe

Viața şi activitatea literară

Peter Neagoe s-a impus în literatura americană prin povestirile: *Viscol, Sfântul satului, Savu, Spovedania lui Gavrilă, Bătăi de tobă la seceriş, Ochi, Mulțumire,* dar mai ales prin romanele: *Soare de Paşti, Drumuri cu popas, Timp de neuitat, Sfântul din Montparnasse, Lacrimi inutile.*

În povestirea *Viscol,* eroul principal Ion Banciu, poreclit Nucă, este tipul țăranului voinic, ursuz şi înstărit. Devine măcelarul satului şi al satelor învecinate, se însoară cu Lina, care-i face doi băieți. Se poartă dur cu Aron, sluga ce-o ține pe lângă casă, şi-l bate des. Plecați la drum să aducă nişte porci, Ion Banciu şi Aron sunt surprinşi de un viscol. Aron profită de faptul că Ion se îmbată şi adoarme în sanie. El are prilejul să se răzbune. Îl leagă cu

lanțul de sanie şi-i dă foc. Stilul este lapidar, de proces-verbal, realist, cu elemente de psihanaliză şi chiar cu note de umor.

Sfântul satului este o povestire, care are un erou tot cu numele Ion, dar mai sălbatic, fiindcă trăieşte singur în munte, ca păstor de capre. Viața lui singuratică i-a atras această poreclă, deşi, din când în când, femei din sat poposesc prin coliba lui şi după un timp satul a fost plin de copii frumoşi. Comentariul unei bătrâne că *„îi vede binecuvântarea cu ochii"* este încărcată de ironie.

Această subtilă ironie o regăsim în povestirea *Savu*, care aduce tot imaginea unui țăran obişnuit mai mult cu munca, cu viața grea, ca şi nevasta sa Oana. Când aceasta moare, el o îngroapă, apoi se deplasează, spre mirarea preotului şi a țăranilor, şi îi cere tâmplarului Şandru să-i facă şase scânduri pentru sicriu, tot aşa de frumoase, cum au fost cele de la sicriul nevestei sale, pentru el.

Încărcată de un umor robust țărănesc, pigmentată cu expresii religioase este povestirea *Spovedania lui Gavrilă*. Gavrilă vine la preot să-i mărturisească din ce cauză a bătut-o pe Raveca, nevasta lui. Plecat la târg cu căruța, Gavrilă se culcă în căruță, iar ceilalți țărani îi întorc căruța şi ajunge pe neaşteptate acasă. Îşi găseşte nevasta înşelându-l, îi bate pe bărbat şi pe nevastă-sa. Apoi se apucă să mănânce bine, iar nevastă-sa vrea să-l convingă că este înşelat de satana şi că n-a văzut bine. De aceea îl trimite la preot să se spovedească, ceea ce el face şi primeşte o binecuvântare. Specificul național inundă textul prin expresii, port, comportament, viață curată şi-i atrage autorului prețuirea oamenilor de litere din America.

În povestirea *Bătăi de tobă la seceriş,* umorul se împleteşte cu tragicul. Este vara lui 1914, când țăranii află la seceriş că a izbucnit războiul. Sunt rechiziționați caii buni pentru armată. Calul morarului îl ia un ofițer şi află, cu acest prilej, obiceiurile stăpânului. Calul se opreşte întâi la cârciumă, unde ofițerul trebuie să bea, apoi la Andronica, unde descalecă, iar calul primeşte ovăz. Finalul este tragic. Din cei optzeci de bărbați, care au plecat din sat, cincizeci nu s-au mai întors.

Acelaşi spirit ironic îi însoțeşte, cu o doză de înțelegere, compasiune şi romantism, pe eroii din povestirea *Mulțumire.* Adam, eroul principal, lucrează în gospodăria unui preot împreună cu un alt argat, Iosif. Pentru a ajuta o văduvă, el pune la cale cum să fie furat un porc de-al preotului, îmbrăcându-l cu haine şi astfel nu este recunoscut de preot, căruia *îi spun că-i unul beat ca un porc*, fiindcă îmbătaseră porcul, ca să nu facă zgomot. Plecat la târg cu nevasta preotului, aceasta i se plânge că nu are copii. Rămas cu ea peste noapte în casa unei verişoare, o ajută să aibă un copil, deşi nici verişoara preotesei nu-i displăcea. Dacă în tinerețe se culcase între două fete ca *măgaru-ntre oi*, adică dormise tun, de astă dată n-a rămas tot aşa. Cei din sat îl consideră înțelept, doar Iosif îl bănuieşte şi-l priveşte cu suspiciune.

Romanul ***Soare de Paşti*** este realist, fiindcă prezintă satul românesc din Ardeal de la începutul secolului al XX-lea, aşa cum l-a cunoscut autorul înainte de a părăsi țara. Motivul romanului îl formează *datina,* ca lege nescrisă a

pământului românesc. *Subiectul* este o continuă interferență între viața rurală românească, aşa cum o găsim la scriitorii ardeleni Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, cu personaje bine conturate reprezentând categorii sociale, şi fantasticul romantic, ca la Mircea Eliade.

Ion Chioru este tipul țăranului superstițios ca şi nevasta sa, Chiva. Învățătorul Tedescu este tipul cărturarului iluminist, care îşi consacră toate eforturile pentru luminarea poporului. Serafim Corbu este negustorul, avarul, desfrânatul, vicleanul fără scrupule, seducătorul. Ileana este tipul frumoasei fizic şi spiritual. Împrejurările în care eroii îşi dezvăluie trăsăturile de caracter sunt tipice pentru viața satului: munca la câmp, claca, sărbătorile, drumurile la oraş, dar şi eresurile, miturile, cântecele care interferează textul.

Subiectul este simplu. Ileana, frumoasa satului, este fiica lui Ion Chioru şi stârneşte pentru îndemânarea, hărnicia şi frumusețea ei invidia femeilor din sat, dar şi patimi în flăcăii care o cunosc. Dănilă, fiul preotului, tânjeşte după ea ca şi învățătorul Tedescu. Ileana însă pleacă des la târg, unde vinde produse de-ale gospodăriei şi cumpără cele necesare casei. Îl întâlneşte pe Serafim Corbu şi acesta, viclean, o seduce. Învățătorul Tedescu are o discuție cu Serafim Corbu şi află că acesta urma să se căsătorească cu o fată bogată. Când Ileana rămâne câteva zile cu Serafim Corbu şi se întoarce acasă, tatăl ei încearcă s-o omoare, dar înnebuneşte. De aceea satul o priveşte cu ochi răi pe Ileana. Ileana fuge de acasă, caută ocrotire la Serafim Corbu, dar este adăpostită de Sandra, menajera lui Corbu, la sora ei Marta. Învățătorul Tedescu vine şi o readuce acasă unde Ion Chioru este bolnav, iar mama ei, Chiva, şi frații ei o primesc cu drag. Tedescu îi face o subtilă curte, fiind prezent seara în casa lui Ion Corbu, unde le citeşte fragmente din romanul *Război şi pace*, de Lev Tolstoi sau o învață pe Ileana să cânte. Astfel petrec toată iarna. Ion Chioru pare a se însănătoşi. Punctul culminant al conflictului este în noaptea de Paşti, când Ion Chioru încearcă, a doua oară, s-o omoare pe Ileana. Satul este speriat şi Tedescu pleacă cu Ileana din sat.

Textul este impregnat de elementele specificului național. Astfel, la sărbătoarea secerişului, Tedescu îi dă Ilenei să ducă crucea de spice de grâu în procesiunea spre casa preotului şi biserica din sat. Un țap negru, ridicat să mănânce prune, o sperie pe Ileana, care scapă crucea şi semnul este interpretat ca prevestitor de rele.

Când Chiva are o discuție cu tatăl ei, Stan, despre Ileana, acesta îi explică corelația strânsă dintre destinul omului şi steaua lui, ca în balada *Miorița*.

Serafim Corbu este în mod evident analog cu *Zburătorul,* iar Ileana cu mitul Sfânta Lună, fiindcă el îi zice *Ileană Cosânzeană*, îi împleteşte la moara părăsită cosițele, dar ea îi spune: – *Eşti un balaur, Serafime, Doamne, cine eşti? Eşti balaurul*. Afară se întunecă, la fereastră se aud ciori cârâind, moara este părăsită şi Ileana trăieşte spaima Floricăi din *Zburătorul*, de Ion Heliade Rădulescu.

Învățătorul Tedescu are un nume semnificativ, care sugerează „Te deum", rugăciunea de slavă din cultul creştin, dar şi pe Făt-Frumos ascuns, ca în

basmul popular, într-o formă fizică respingătoare de ghebos. El este însă fiu de preot, a suferit un accident şi o salvează pe Ileana din mâna *balaurului* Corbu.

Metafora *Soare de Paşti* este simbolică, fiindcă soarele roşu, care răsare de Paşti, înspăimântă satul şi determină plecarea învăţătorului Tedescu (Făt-Frumos) şi a Ilenei (Cosânzeana), reluând într-un cadru rural miturile Sfântul Soare şi Sfânta Lună, ca în nuvela *Pădureanca*, de Ioan Slavici.

Sfântul din Montparnasse este un roman dedicat prietenului său, Constantin Brâncuşi, şi prezintă contactele lui cu lumea saloanelor, dar şi a avangardei artistice. Reţinem în acest sens un episod, în care apare Marinetti, reprezentantul futurismului. Pentru a înţelege de ce acest poet minor se dădea drept continuator al lui Nietzsche şi dădea în saloanele pariziene un fel de pseudospectacole, în care-şi expunea ideile, îşi citea versurile acompaniat de o orchestră. Redăm câteva:

Da, sunt tipul inuman, artificial, crud, atotştiutor şi combativ. Sunt un om multiplu. Îmi amestec sângele cu fier. Mă hrănesc cu electricitate. Singura mea plăcere e pericolul. Dorinţa mea zilnică e să fiu privit ca un erou.

Sunt omul care va înlocui cenuşa proaspătă a trecutului cu lava incandescentă a viitorului. Moarte romantismului! Înlocuiţi nudul din artă cu dragostea din literatură! Moarte lui D'Aunnunzio şi obsesiei sale languroase despre dragoste! Prea multă pace ne-a moleşit. Vom înlocui dragostea cu patriotism şi război.

El îşi însoţeşte expunerea cu tobe, trâmbiţe şi cartuşe trase dintr-un pistol, prefăcându-se că-şi împuşcă auditoriul cu gloanţe oarbe. Ideile lui cu caracter fascist sunt aruncate în cascade violente:

Numai războiul poate da sănătate lumii! Ce e frumosul? Artificiu. Ce este arta? Viteză. Ce este romantismul? Canalele murdare ale Veneţiei. Eu spun să umpli canalele fetide ale Veneţiei cu ruinele palatelor leproase. Destul cu turnurile de fildeş, cu viaţa plicticoasă a visătorilor! Noul artist va învăţa mişcarea agresivă, febra insomniei, pasul iute: va învăţa să facă tumbe, să boxeze, să se bată cu pumnii.

Auditoriul îl fluieră şi-l determină să-i ameninţe cu pistolul: *Aşa vom pune capăt fluierăturilor. Tot aşa vom distruge ideile, sentimentele care ţin de trecut. Vom da foc bibliotecilor; vom inunda muzeele; mi se va spune că sunt nebun: pentru mine acesta este un titlu de onoare.*

Constantin Brâncuşi are prilejul să-l înfrunte, demascându-l ca impostor: *Monsieur Marinetti declară că va distruge arta trecutului. Nu a făcut altceva, decât să demonstreze că nu cunoaşte deloc arta trecutului.*

Marinetti scoate pistolul, înlocuieşte gloanţele oarbe cu un glonte adevărat şi-l ameninţă cu el pe Brâncuşi: *Onomatopeea abstractă este expresia sonoră şi inconştientă a celor mai complexe şi misterioase variaţii ale sentimentelor noastre. Cară-te, cară-te, cară-te nu mai are nici un sunet, corespondent în natură sau maşinărie. Te-aş sfătui să te cari dracului de aici.*

Apoi el trage într-o sculptură aflată în hol, care reprezenta o nimfă şi spune: *Iată ce cred despre sculptura trecutului.*

Am reprodus aceste idei pentru a da o imagine reală asupra impostorilor de tip Marinetti, care-şi propun să distrugă valorile create de umanitate şi ce replică de calitate le-a dat Brâncuşi prin creația sa.

6. Elena Văcărescu

Viața şi activitatea literară

S-a născut la Bucureşti în 3 octombrie 1864 ca fiică a diplomatului Ioan Văcărescu şi a Eufrosinei Fălcoianu, fiind nepoată a lui Iancu Văcărescu şi aparține familiei boiereşti cu adânci tradiții în literatura şi cultura românească. Primeşte o educație aleasă şi din cauza atitudinii sale patriotice este exilată de regele Carol, trăind din 1891 în Italia şi apoi în Franța. Va avea relații în lumea literară cu Victor Hugo, Leconte de Lisle şi va face parte din suita reginei Carmen Sylva. Va avea o activitate literară de prestigiu alături de Ana Brâncoveanu de Noailles, M. Proust, Fr. Jammes, Leconte de Lisle, Sully Proudhomme, André Gide, Paul Morand, G. Duhamel, Pierre Loti. Alături de Titulescu va fi membră a delegației române la Conferința de Pace de la Versailles. Va reprezenta România la Liga Națiunilor între 1920–1940. A fost membru corespondent a Academiei Române din 1934. Moare la Paris la 17 februarie 1947. Este reînhumată în cripta familiei Văcăreştilor din cimitirul Belu.

Activitatea literară este alcătuită din volume de versuri originale: *Chants d'Aurore*, Paris, 1886, *L'Âme Sereine* (1896), *Lueurs et Flammes* (1903), *Le Jardin passionné* (1908), *La Dormeuse éveillée* (1914), *Țara mea* (1977).

Romane: *Amor vincit* (1908), *Le Sortilège* (*Vraja*), 1911.

Teatru: *Stana* (1904), *Pe urma dragostei*, Bucureşti, 1905, *Hoinari în țara zânelor* (1991).

Memorialistică: *Memorial la modul minor* (1946), *Romanul vieții mele*.

Prelucrări folclorice: *Rapsodul Dâmboviței*, Paris, 1889 (culegere de cântece şi balade româneşti), *Nuits d'Orient*, Paris, 1907, *Dans l'or du soir*, (1927).

Elena Văcărescu este descendentă din familia poeților Văcăreşti (Ienăchiță, Alecu, Iancu, Nicolae), care împlineşte *Testamentul,* lăsat de Ienăchiță Văcărescu: *Urmaşilor mei Văcăreşti / Las vouă moştenire / Creşterea limbii româneşti / Şi-a patriei cinstire*. Poeta le adresează poezia *Străbunilor: O, luminos cortegiu de cântăreți străbuni / Şirag de-aezi ce-n mine urziți acum un roi / Sălbatecele zboruri de rituri mănoşi şi buni, / Tot cântecu-mi e rugă când mă gândesc la voi*.

Ei, poeții Văcăreşti, au avut darul de a deştepta spiritul românesc: *Şi se revede mândru în scrisul vostru spirit / Căci laurul vă-ncinse altarele cu sorții, / De patru ori iviră fatidicul cuvânt / Trâmbițător de neamuri şi-nvietor de morți*. Această descendență ilustră este pentru Elena Văcărescu motivul pentru care se-ntreabă dacă versul ei izbuteşte să aducă cununa de lauri şi s-o îmbogățească: *Cununa-vă de glorii cu flori o împletesc: / Străbuni, Patria-n suflet mi-e singură comoară! / Străbuni asemeni vouă eu şti-voi s-o iubesc.* Această făclie a dragostei de țară poeta, ca o vestală în templul poeziei, o veghează: *Eu stau de veghe. Facla-mi de vifor nu se teme, / O strâng duios la*

pieptu-mi pe noapte şi pe zi! / Iar vechiul vostru cântec îmbogățit de vreme / Va înnoda prin glasu-mi ce-a fost cu ce va fi.

Elena Văcărescu aduce la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea o poezie romantică autentică, de specific național, deşi scrie în limba franceză. Ea va publica volumele de poezii *Cântece de auroră* (Chants d'aurore), *Rapsodul Dâmboviței* (Le rapsode de la Dâmbovița), *Sufletul împăcat* (L'aneé sereine), *Luciri şi flăcări* (Lucurs et flámmes), *Țara dorului* (Le jardin pasionné), *Din somn trezită* (La dormeuse eveillée), *Aurul serii* (Dans l'or du soir). În proză va publica două romane: *Amor vincit* (1909) şi *Le sortilége* (1911). Va încerca genul dramatic cu două piese scurte de teatru: *Stana* (în versuri, 1904), *Pe urmele dragostei (1905),* însoțite de un libret de operă *Le Cobzar* (1912).

Întreagă eu din tine ies (***Je sors toute de toi***) are ca *temă* poetul şi poezia, este o poezie patriotică de cea mai autentică vibrație, fiindcă poeta trăieşte, simte în adâncul inimii rădăcinile ființei sale adânc înfipte în glia românească: *Țărână strămoşească, meleag natal, o țară, / Câmpii şi culmi semețe pe zarea lumii, clară / Că-n mine port blândețea, şi forța ta, pământ; / Din tine ies ca focul vulcanilor în vânt / Din tine ies întreagă, ca spicul de secară, / Şi-mi dă mireasma-i câmpul şi pacea-i mă-mpresoară; / Țâşnesc din trupul tău ca apele nebune, / Ce oglindesc în unde când cerul, când genune*.

Identitatea dintre poet, popor şi patrie, ca idee centrală în poezia națională, reprezentată de Mihail Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, o regăsim în versurile Elenei Văcărescu: *Sunt codrii, înțelepții ce cântul lor nu-şi lasă / Sunt duhul ce se ascunde-n palatele din râuri / Şi-n toamnele de flăcări – Carpații de ecouri.*

Această identificare o găsim când poeta se compară pe sine cu o doină (*Sunt floarea care-aduce la prag al ei parfum*), o voce a țării (*ca apa jucăuşă, în graiul meu am pus / Undiri orientale şi mlădieri de-apus*), un simbol al sacrului (*Sunt alba mănăstire…, … şi fumul de tămâie),* o imagine a țării (*Eu port în colierul ce soarele-l răsfață /Moldova blondă, Oltul şi Dunărea măreață*)*;* este patima luptei românilor din Transilvania, asupriți fără milă de bestialul Imperiu Austro-Ungar (... *sunt mistuirea fierbinte de litanii, / Că-s vechea, grea dorință a dragii Transilvanii / Ardeal ce arzi în mine sălbatic, necuprins / Şi trupul mi-l cutremuri de febra ta aprins.*)

Eu şi țara mea (***Mon pays***) este o odă închinată Țării Româneşti: *Povara țării mele îmi place mult s-o cânt / Prin forța ei fierbinte şi dureroasă cresc, / Mă simt deplin asemeni bogatului pământ, / În primăveri nu-ntârzii, în toamnă mă-mplinesc.*

În mod simbolic, țara este reprezentată, ca într-o pictură, printr-o femeie, purtând o maramă: *Desfăşurare mândră a unui spațiu blând, / A fusului rotire devine-n basme vers, / Femeia cu maramă de-argint, pe deal trecând, / Ritmează unduirea pământului prin mers.*

Ideea identității dintre poet şi țară, pe care o găsim deplin exprimată în versurile: *Curgându-mi prin artere, în tâmpla mea pulsează, / Nu pot să fiu eu*

însumi, o țara mea, sunt tu, izvorăşte din faptul că sufletul poetei se naşte din această căldură a dragostei de țară: *Tu mi-ai creat un suflet din darnice vârtejuri, / Din toată frumusețea aceasta dureroasă, / Mă-nalț când, din pământ, ți se avântă vrejuri, / În mine în loc de sânge căldura ta se varsă.*

Aş vrea să dorm (***Je veux dormir***) este o elegie, care asociază *Mai am un singur dor*, de Mihail Eminescu, ducând această identificare a poetei cu țara în eternitate: *Aş vrea să dorm acolo în meleagul visat / Sub cerul cu zările largi, în cimitirul din sat, / Aproape de țăranii mei dragi,* fiindcă iubirea este eternă: *Ca sevele şi vlaga acestui bun pământ / În care inima-mi a curs cu iubire, / Să-i dea tăria de-a-ndura tăcând / A patimii grea mistuire.* Această iubire dintre poetă, popor şi patrie este mesajul, ideea care străbate până la capăt textul: *Copile, ce iubirea-i ți-o dăruie doar ție, / O, neamul meu, dă-i dragostea ce-alină / Când locul şi-o lua pe veşnicie / În vechiul țintirim de pe colină.*

Tema iubirii şi a naturii, specifică romantismului, o găsim exprimată în poezii ca: *Iubire eternă, Mai aveam încă un suflet, Un vis, doar, Prin munți de-am merge, Auroră, Amurg, Cântec românesc,* din volumul *Sufletul împăcat*.

Cântecul *Mai aveam încă un suflet* este construit pe analogia om – pom, dezvoltată prin poet – patrie – popor (cadru): *Mai aveam încă un suflet; / Din al codrilor răsuflet. / Dar pe cel adevărat, dragostea mi l-a furat. / Şi drept suflet nu mai am / Decât zbuciumul de ram.* Invocarea codrului, care să-i readucă sufletul răpit de iubire, se realizează printr-o versificație populară: *Dragostea s-o-ndupleca / Sufletul să mi-l redea.*

Seria de patru cântece, care încheie volumul *Sufletul împăcat*, este intitulată *Cântec românesc* şi are aceeaşi prozodie populară: *Galben era câmpul tot / Lung doinea porumbul, / Toarce sprinten fusul meu, / Inima-i ca plumbul.* Sentimentul naturii se interferează cu cel de iubire: *Galben era câmpul tot / Şi doinea de-a rândul. / Spune-mi, vânt de toamnă, tu, / Ce-ți tânjeşte gândul? / Mult e joasă poarta mea, / Inima trudită / Dragostea de-o vezi trecând / Las-o neoprită!/ Sprinten toarce fusul meu / Inima mi-e seacă, / Ca pe-o frunză-n vânt s-o laşi / Dragostea să toarcă.*

În ciclul ***Rapsodul Dâmboviței*** avem o suită de balade sau de cântece realizate în vers liber, modernist, în care specificul național este sugerat: *Dedicație, Inima neagră, Cântecul fânului cosit, Dorul, Taina lunii, Salba de lacrimi*. În mod simbolic, ele sunt rostite de cobzar, ca în *Salba de lacrimi*, unde o copilă *voia să-şi facă de-argint frumoasa salbă*. Ea îi cere râului unda, dar acesta-i răspunde: *Câmpului de undele-mi i-e sete.* Îi cere lunii privirea, dar luna-i răspunde: *Noaptea privirea mea mi-o cere*. Atunci oamenii-i şoptiră: *Ia lacrimile noastre / De-ți fă din ele salbă de argint.* Toate lacrimile vorbeau de durerile inimilor din care au venit şi, depănându-şi povestea, deveneau atât de grele, încât muri copila şi salba încă îi apăsa mormântul. Este o meditație subtilă, simbolică pe tema poetul şi poezia, sugerând că poetul trebuie să fie un rapsod care să adune ca într-un râu durerea poporului său sau ca într-o salbă de lacrimi, ceea ce şi este poezia Elenei Văcărescu.

7. Martha Bibescu

Viața şi activitatea literară

S-a născut la Bucureşti în 28 ianuarie 1886. Mama sa, Smaranda Emma Mavrocordat, descinde din familia domnului Constantin Mavrocordat, iar tatăl, Ioan Lahovary, a fost ministru şi preşedinte al Senatului. Se căsătoreşte în 1905 cu prințul George Valentin Bibescu, fiind din familia Anei Elisabeta Brâncoveanu, Elena Văcărescu şi are înrudiri cu familia lui Napoleon Bonaparte. Pentru cartea *Cele opt raiuri* primeşte premiul Academiei Franceze şi din 1955 a fost membră a Academiei Regale de limbă şi literatură franceză din Bruxelles. Va muri în 28 noiembrie 1973 la Paris.

Activitatea literară cuprinde: *Les Huit Paradis*, Paris, 1908; *Alexandre Asiatique*, Paris, 1912; *Isvor, le Pays des Saules*, Paris, 1923; *Le Perroquet Vert*, Paris, 1924; *Catherine*, Paris, 1927; *Le Destin du lord Thomson of Cardington*, 1927; *Au bal avec M. Proust*, Paris, 1928; *La Vie d'une amitié*, Paris, 1951; *Le confesseur et les poètes*, 1970; *Echanges avec Paul Claudel*, Paris, 1972.

În limba română au apărut: *Cele opt raiuri*, 1946; *Izvor, țara sălciilor*, 1946; *Destinul lordului Thomson*, 1976; *La bal cu Marcel Proust*, 1976; *Jurnal politic*, 1979; *Corespondență cu Paul Claudel*, 1992.

A fost membră a Academiei Regale din Bruxelles. Dragostea ei pentru țară o găsim deplin exprimată în *Izvor, țara sălciilor,* din care culegem un fragment semnificativ:

Va veni o zi când se va da atenție acestui popor, care n-a fost încă luat în seamă. Din această țară, îngropată în tăcere, se vor auzi, înălțându-se cântece şi muzică. Neamul acesta se va naşte, după o mie de ani de ființare, şi lumea va fi uimită ca de o minune, când va afla în sfârşit tot ce a ştiut el despre conştiința universală.

Bucuriile acestui popor au rămas ascunse, nenorocirile lui n-au fost vestite. Nimeni n-a scris cărți despre mitologia lui. Istoria lui n-a fost cunoscută. Totuşi, aceşti oameni au avut poate mai mult decât alții geniul mitului, care îi făcu să întruchipeze toate sentimentele omeneşti în felul cel mai ingenios. Dar pentru că aparțin unei religii care îi opreşte de la chipurile cioplite, n-au avut nicicând libertatea de a da frumoaselor închipuiri o formă palpabilă, cum au făcut fericiții elini, fericiții francezi.

Autoarea este încântată de miturile, portul, obiceiurile, datinile, basmele, poeziile, originalitatea culturii populare româneşti. Ea redă un mit despre care cercetătorii în folclor nu spun nimic. Matcaleu, fratele Paştelui sau *Paştele mezin*, ca zeu al prieteniei: *Credincioşii lui se întrunesc ca să-l prăznuiască, sau mai bine zis ca să-l facă martor legămintelor lor, sub cel mai bătrân pom înfloritor din partea locului. Aici se leagă minunatele prietenii, care în tinerețe unesc cutare fată cu cutare alta, cutare flăcău cu prietenul lui, ales şi prețuit între toți*. Expresia „s-au prins frați" sau „s-au prins surori" înseamnă că au încheiat o unire mistică, sub oblăduirea geniului tinereții, care prezidă la aceste cununii sufleteşti, ce *se prăznuiesc în fiece an la Izvor*.

Cei doi ce se leagă astfel împart un ban de argint tăiat în două. Ambii prieteni trebuie să păstreze cu grijă jumătatea, căci acest zălog va fi cerut până în ceea lume.

Mănâncă din aceeaşi pâine şi beau din acelaşi pahar, rostind cuvintele consacrate: *Unu pentru celălalt, fraţi vom fi, / De-acum nainte şi pân' om muri*. Îşi pun coroniţe de salcie şi-şi dau sărutul împărtăşaniei şi prietenia devine ca *o căsătorie nedesfăcută*. Ei devin: *Fraţi de cruce, fraţi de sânge, astfel li se vor zice. Împart între ei o cruce, ba merg până a-şi face răni uşoare spre a se amesteca sângele.*

Dacă se întâmplă ca unul dintre fraţi să moară, credinţa este că el ar putea trage după sine pe celălalt şi de aceea un alt tânăr îşi ia asupra lui legământul celui mort. Jurământul se face în faţa sicriului deschis. Jumătatea de ban se pune în sicriu. Se leagă cu un lanţ închis, cu un lacăt braţul stâng al celui mort de braţul drept al celui viu, şi după ce se încheie slujba religioasă de înmormântare, se face substituţia de către cel ce i-a luat locul. Se invocă numele Domnului Iisus Hristos, al Preasfintei Fecioare, rostindu-se apoi cuvintele: *Aşa cum am descuiat eu lanţul, tot aşa să fie dezlegat jurământul, care lega pe frate-meu cu frate-său răposatul. Fac ca în lumea aceasta să se desfacă, să se despartă, să se dezlege, să se desprindă. Amin!*

Această practică, acest model de viaţă arhaică îl găsim în basmele populare, în romanul *Codin* de Panait Istrati, în legendele antice cu Castor şi Polux, cu Oreste şi Pilade, preluat cu miturile populare Sfântul Soare, Sfânta Lună, zânele, Pământul-Mumă de către greci de la traci, dar dându-le nume proprii: Apolon, Diana, cele nouă muze, Geea, titanii.

În discursul despre Martha Bibescu, citit la Academia Belgiană (1977), Mircea Eliade caracteriza astfel această capodoperă a scriitoarei: *Izvor poate fi comparată cu cărţile unor antropologi americani, devenite best-seller în ultimele decenii. Cartea prezintă viaţa unei societăţi româneşti în întreaga ei complexitate şi profunzime. Cu precizie, delicateţe şi inteligenţă, în pagini care nu au pierdut nimic din prospeţimea lor, Martha Bibescu evocă un ciclu ritual al unui sat românesc, costumele, legendele şi muncile câmpului în fiecare anotimp. De multe ori este frapată de arhaismul lor. Datorită ghidului şi confidentei sale, bătrâna ţărancă Uţa, prinţesa, descoperă vestigiile unui cult imemorial şi secret, rar descris de etnologi şi folclorişti. Descoperind această moştenire a preistoriei, descifrând zi de zi viaţa profundă şi secretă a ţăranilor români, Martha Bibescu nu se îndoieşte de posibilitatea lor creatoare.*

8. Aron Cotruş

Viaţa şi activitatea literară

S-a născut la 2 ianuarie 1891 la Haşag, judeţul Sibiu, ca fiu al preotului din sat. Face şcoala primară în sat apoi liceul la Blaj de unde este eliminat pentru poezia *Tisa*. Termină liceul la Braşov şi urmează cursurile Facultăţii de litere a Universităţii din Viena, pe care le întrerupe din cauza războiului mondial. Scoate la Arad ziarul *Românul* la care vor colabora N. Iorga, A.D. Xenopol, M. Sadoveanu. Din 1915 este redactor-şef la *Gazeta Transilvaniei* din Timişoara.

Pleacă pe front ca sublocotenent, în Italia, unde dezertează şi scoate ziarul *Neamul Românesc*. Va scrie poeziile din volumul *Sărbătoarea morții*. În 1921 este numit ataşat de presă la Roma şi Milano, apoi la Varşovia, unde va face cunoscută literatura română. În 1937 este ataşat de presă la Ministerul de Externe şi apoi, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, ataşat de presă la Madrid, unde va publica *Poemas* (1950), *Drumuri în furtună* (1951), *Între Volga şi Mississippi* (1956). Pleacă la rude în California, la Los Angeles, cu ajutorul actriței Pola Ilary. Sărac şi bolnav, va muri la spital în 1961 (Long Beach). Va fi înmormântat la Detroit.

Activitatea poetică este bogată şi de specific național: *Poezii* (1911, Orăştie), *Sărbătoarea morții* (1915, Arad), *România* (1920, Braşov), *Neguri albe* (1920, Alba Iulia), *Versuri* (1928), *În robia lor* (1927), *Strigăt pentru depărtări* (1927, Timişoara), *Cuvinte către țăran* (1928, Arad), *Versuri sociale* (1928, Cluj), *Mâine* (1928, Craiova), *Printre oameni în mers* (1933), *Horia* (1935), *Țara* (1937), *Minerii* (1937), *Maria Doamna* (1937), *Eminescu* (1939), *Rapsodia valahă* (1940, Madrid, şi 1941), *Țara* (1940, Lisabona), *Rapsodia dacă* (1942, Bucureşti), *Poemas* (1951, Madrid), *Rapsodia iberică* (1954, Madrid), *Între Volga şi Mississippi* (1956, Madrid), *Opere complete* (Madrid, 1978), *Versuri* (1985, Bucureşti).

Caracterul profund realist al versurilor lui Aron Cotruş este deplin exprimat în volumul *Sărbătoarea morții* (1915), care cuprinde experiența dură trăită în Primul Război Mondial. Imaginile de infern halucinante: *Şi-mproaşcă tunurile-n astă seară / Cu flăcări din plămânii lor de pară*; *Sinistru ard pădurile bătrâne / Iar brazii cu coroanele macabre, / Par uriaşe, roşii candelabre, / Cu mii şi mii de brațe arzătoare / Ce ard la astă groaznică serbare / La agonia unei lumi de fiare...* (*Geamurile sângerii*), care aduc acel univers de coşmar al războiului: *Se sparg granate-n zări / Şi se desfac în purpurii petale / Desprinse din corole infernale / De fuga unui foc ucigător / Se sparg şi se desfac strălucitoare / Şi-ntr-un superb, halucinant decor* (*Nocturnă*). Rămâne în urmă cetatea arsă: *Prin inima cetății străvechi, pline de slavă / Unde trecuse Moartea, cu noaptea ei grozavă, / Se plimbă mândru Satan cu negrele-i stafii / Şi tristele patrule adorm pe străzile pustii / Se plimbă mândru Satan şi râsu-i se revarsă / Printre ruine moarte, peste cetatea arsă!* (*Pe urma – armatelor grozave*). Versurile lui Camil Petrescu sau imaginile de război din *Pădurea spânzuraților*, de Liviu Rebreanu sunt mai puțin străbătute de fiorul groazei ca cele ale lui Aron Cotruş: *Ca nişte negri monştri uriaşi / Cu gurile, cu creierii de foc, / Cu suflet aspru, roşu şi flămând / Şi cu plămâni de forțe zdrobitoare, / Stau tunurile fioros urlând, / Stau tunurile-n zare / Şi-mproaşcă-ntr-una înfiorător, / Cu flăcări din gâtlejurile lor...* (*Ca nişte negri monştri uriaşi*). Nimeni n-a rostit în literatura română mai pregnant durerile cumplite, jertfele supraomeneşti, cu care s-a realizat unitatea națională, ca Aron Cotruş în poema *România* (1920): *Din această baie grea de sânge, / Cu trupul cald, împodobit de rane / Tu ieşit-ai renăscută / Plină de viață şi tărie, / Românie!...* De aceea poezia *Invalidul*, eroul de la Mărăşeşti devenit cerşetor, a stârnit multe aprigi critici la adresa poetului: *Zi de zi îl zăreşti / istovit cerşind din poartă-n poartă... / un picior ciunt, un ochi stins, o mână moartă /*

adus-a şi el de la Mărăşeşti... / N-are o fâşie de pământ / din cel făgăduit, pe front, de rege... / pentru el nu-i blândă nicio lege / Şi niciun jurământ nu mai e sfânt... / Regele, sub ploile de-oţel / drepturi şi pământ făgădui la toţi, / Dar sfetnicii lui nesătui, netoţi şi hoţi / joc bătutu-şi-au de ţară şi de El... / Nătâng cu bâta prinde drumul, zidul / şi bate cu dezgust pe la porţi ciocoieşti, / În acest des făţarnic şi crud Bucureşti, – / el, cel uitat de toţi – INVALIDUL... Era în această poezie o prefigurare a propriului său destin, când ajunge un cerşetor în California.

Acest caracter realist al versurilor lui Aron Cotruş dă substanţa poeziilor sale sociale: *Ion Roată, În fabrică, Todor Săcure, Ion, Faurul*, dar mai ales în *Fanarul s-a mutat la Bucureşti*, care au o profundă actualitate.

În volumul dedicat lui *Horia* (1935), dar mai ales în *Minerii* (1937) aceste acute accente de critică socială îndreptăţesc ecoul şi faima pe care le-a avut Aron Cotruş în peisajul literar interbelic. Elementele romantice, expresioniste au un rol secundar pentru că poetul este un luptător împotriva grofilor, a imperialiştilor şi a comuniştilor: *Vreai, pumnul lui Lenin, crâncen închis, / Să mi s-arate roşu, pe cer, ca în vis*. El este un patriot care vrea să vadă: *imperiale, Româniile năprasnice de dincolo de mâine...* ca în poemul *Eminescu*.

9. Virgil Gheorghiu

Viaţa şi activitatea literară

Virgil Gheorghiu s-a născut la 15 septembrie 1916 la Războieni, judeţul Neamţ. Face liceul militar din Chişinău şi Cernăuţi, apoi din 1936 Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti, urmată de Facultatea de Teologie din Heidelberg. Între 1942–1943 îndeplineşte funcţia de secretar de legaţie la Ministerul Afacerilor Străine. Va fi diplomat în Iugoslavia, iar din anul 1948 se stabileşte în Franţa. Este hirotonisit preot în 1963. A fost Mare Presbiterios al Patriarhatului Ecumenic din Constantinopol şi Econom Stavrofor al Bisericii Ortodoxe Române din Paris.

Activitatea sa literară este alcătuită din peste patruzeci de cărţi, din care amintim:

• romane: *Caligrafie pe zăpadă* (1940); *A doua şansă* (1954); *La Condottiera* (1967); *L'Espionne* (1967); *Ora 25* (1991);

• povestiri: *Omul care călătoreşte singur* (1954; *Poporul nemuritor* (1955); *Sacrificaţii Dunării* (1957); *Cravaşa* (1969); *Perahim* (1961); *Casa din Petrodava* (1961); *De la ceasul al douăzeci şi cincilea la ora eternă* (1965); *Crima de la Kyralessa* (1966); *Ochiul american* (1973); *Necunoscuţii din Heidelberg* (1977); *Marele Exterminator* (1980); *Amazoanele Dunării* (1980); *Tunica de piele* (1980);

• scrieri cu caracter religios: *Sfântul Ioan Gură de Aur* (1957); *Viaţa lui Mahomed* (1963); *Nemuritorii de la Agapia* (1964); *Tinereţea doctorului Luther* (1965); *Viaţa patriarhului Thenagoras* (1969); *Dumnezeu nu mai primeşte decât Dumineca* (1975); *Cristos în Liban* (1980); *Dumnezeu la Paris* (1980).

Ora 25 înseamnă depăşirea timpului şi spaţiului, a lumii normale şi intrarea în iraţional, în lumea *noii civilizaţii europene*, în care omul este un obiect, un număr, nu mai are identitate, viaţă personală, ci este un manechin dirijat de slujitorii satanei.

Eroul principal Iohann Moritz este un tânăr țăran român aflat în slujba preotului ortodox din satul Fântâna. Mama sa îi spune Ion asociind romanul lui Liviu Rebreanu, fiindcă şi Iohann trăieşte *glasul pământului* şi *glasul iubirii*. Şeful jandarmilor îl crede, din cauza numelui, evreu şi-l *rechiziționează*, deşi ştie că este român, pentru ca să o poată avea pe Suzana, nevasta lui Iohann. Evadat în Ungaria, este luat drept spion şi torturat bestial de unguri. Va fi deportat în Germania unde un specialist al rasei germane îl vede ca aparținând *familiei eroice*. Ca paznic la un lagăr, Iohann înlesneşte evadarea unui grup de francezi, dar ajunge într-un lagăr american ca fiind *criminal de război*. Faptele şi evenimentele se succedă ca într-un delir aducându-i nenorociri pe care el le întâmpină cu grijă țărănească, fără revolte. Iohann îşi caută locul într-o lume absurdă, dar are o înțelegere superioară a lucrurilor. El nu este *sărac cu duhul*, adică prost, ci prin el se conturează echilibrul şi omenia neamului românesc, care a învățat lecția istoriei: *Inocența lui funciară este un fel de a fi, de a rămâne mereu liber*. Romanul este structurat în cinci *cărți*, are 169 de secvențe începe cu prologul *Fântâna*, are un *Intermezzo* şi un *Epilog*, vădind măiestria artistică a autorului. Romanul în cartea a cincea, devine, prin martorul Traian Korugă, un eseu al acestuia ca autor şi este continuat de romanul *A doua şansă*, care tratează despre teroarea stalinistă din România. *Ora 25* este romanul care oglindeşte teroarea istorică a organizațiilor satanice contemporane.

10. Ştefan Baciu

Viața şi activitatea literară

Ştefan Baciu s-a născut la Braşov în 1918. Face Liceul *Andrei Şaguna* din Braşov şi apoi Facultatea de Drept din Bucureşti între 1937–1941. În 1935 îi apare primul volum, *Poemele poetului tânăr*, apreciat de Pompiliu Constantinescu. A fost consilier de presă pe lângă Legația României de la Berna. În 1948 cere azil politic în Elveția şi apoi va emigra în Brazilia, unde va scrie la *Tribuna de Impresa*. Va fi profesor de literatură braziliană la Universitatea din Washington din 1962, apoi profesor la Universitatea din Honolulu–Hawai. A scris circa 100 de cărți în română, portugheză şi spaniolă. Va scoate caietul de poezie *Mele* la care vor colabora poeți din America, Franța, Germania, Italia, Canada, Japonia. Va muri în 1993.

Activitatea literară va fi alcătuită în cea mai mare parte din poezii, memorii şi articole.

Poezie: *Poemele poetului tânăr*, Bucureşti, 1935; *Poeme de dragoste*, Oradea, 1936, 1937; *Micul dor*, Braşov, 1937; *Drumeț în anotimpuri*, Iaşi, 1939; *Căutătorul de comori*, Bucureşti, 1939; *Cetatea lui Bucur*, Bucureşti, 1940; *Muzica sferelor*, Bucureşti, 1943; *Cântecul mulțimii*, Bucureşti, 1944; *Caiet de vacanță*, Râmnicu Vâlcea, 1945; *Analiza cuvântului dor*, Argentina, 1951; *Poemele poetului pribeag*, Mexic, 1963; *Ukulele*, Madrid, 1967; *Poemele poetului Ştefan Baciu*, Honolulu, 1976; *Bilanțul din urmă averescan*, Honolulu, 1976; *Şcoala primară „Andrei Mureşanu"*, Honolulu, 1976; *Neîmplinire*, Honolulu, 1976; *Îngerul malagambist în insula Oahu*, Honolulu, 1979; *Palmierii de pe dealul melcilor*, Honolulu, 1980; *Poemele poetului singur*, Honolulu, 1980.

Memorialistică: *Bucareste – Rio de Janeiro*, 1959; *Aron Cotruş, omul şi poetul*, München, 1964; *Franctiror cu termen redus*, Honolulu, 1968; *Sub Tâmpa*, Honolulu, 1973; *Călătorie*, Madrid, 1974; *Praful de pe tobă*, Honolulu, 1980; *Lavradio 98*, Rio de Janeiro, 1982; *Microportrete*, Honolulu, 1984.

În creaţia lui Ştefan Baciu se pot distinge trei perioade. Prima perioadă, tradiţionalistă, bucolică în consonanţă cu Ion Pillat, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Ilarie Voronca, este intimistă, nostalgică, cu note romantice, simbolistă, avangardistă. (*Poemele poetului tânăr, Poeme de dragoste, Căutătorul de comori, Caiet de vacanţă*) A doua perioadă este de tranziţie, o arhivă de amintiri, o privire către ţară prin *ocheanul întors al inimii*. (*Analiza cuvântului dor, Sub Tâmpa, Poemele poetului pribeag*) A treia perioadă este a poetului universal, pentru care acasă este tot pământul. Acum lumea îşi apropie toate dimensiunile universului. Semnificativă în acest sens este *Fişă pentru o biografie*: *Nu mă îndoiesc; / După ce marea mătură a istoriei / va face curăţenie în România / şi Soarele va lumina din nou zâmbete / se va găsi un ins oarecare / născut într-un fişier mirosind a cerneală / care va scrie aşa: / Ştefan Baciu, bucureştean din Braşov / fost plantator de ceşti de cafea în Brazilia / A tradus câţiva poeţi din Santo Domingo, Paraguai, Haitzi, / A iubit Duminicile pe Calea Victoriei / terasa puţin murdară a restaurantului Mercur / – intim prieten cu Nicu Teodoru-Chibrit – / A cunoscut pe Tudor Arghezi şi Cezar Petrescu / Se pare că a scris douăsprezece cărţi de poeme / dar nu ne-au mai rămas urme despre ele / pentru că un cenzor grijuliu a vegheat / la retragerea lor din biblioteci / pe vremea întunericului care venea din răsărit*.

11. Bujor Nedelcovici

Viaţa şi activitatea literară

Bujor Nedelcovici s-a născut la Bârlad în 1936. Face liceul la Ploieşti şi Facultatea de drept la Bucureşti, pe care o termină în 1958. A fost avocat la Ploieşti, merceolog la Braşov, economist la Bicaz şi Bucureşti. Debutează în 1970 cu romanul *Ultimii*. Vor urma romanele *Fără vâsle* (Bucureşti, 1972), *Noaptea* (Bucureşti, 1974), *Grădina Icoanei*, (Bucureşti, 1977), pe care le uneşte în triologia *Somnul vameşului*. Pentru romanul *Zile de nisip* (Bucureşti, 1980) primeşte premiul Uniunii Scriitorilor. Vor mai apare *Crime de Sable* (Paris, 1989) şi *Îmblânzitorul de lupi* (Bucureşti, 1991). Din 1987 va emigra la Paris, unde va lucra pentru revista *Esprit* şi va primi titlul: *Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*.

Zile de nisip este un roman parabolă în care autorul caută să deschidă uşa mitului sau legendei vânătorului pe care autorul o redă succint: *O cobră a văzut într-un copac un porumbel sălbatec. S-a urcat pe tulpină, s-a furişat pe o creangă şi i-a apărut în faţă. Pasărea a ţipat disperată, dar nu putea să se desprindă de privirile hipnotice ale cobrei. Vânătorul a auzit strigătul deznădăjduit al porumbelului. A ridicat arma şi a ucis cobra. Când s-a apropiat de pasăre, a văzut că era moartă. Pierise de frică*. De aceea autorul se întreabă: *... Cine m-a ales pe mine să fiu Vânător?! Cine va fi vânătorul Vânătorului?! Zile de nisip* este de fapt un roman de analiză tratat ca un roman

polițist spre a transforma ancheta unui omor, a unui furt, într-o confruntare trăită de unul dintre personaje. Teodor Hristea, directorul unui spital, împreună cu Cristina, prietena sa, şi Ştefan Albini, scriitor şi fotograf, sunt atraşi într-o întîmplare fără voia lor. Un tânăr, Puştiul, bănuit că a furat lucruri de pe plajă şi că a ucis din imprudență un copil, îi angajează ca martori într-o anchetă ca să-l identifice pe autor. Scriitorul Ştefan Albini refuză să-l recunoască pe Ştefan Mihăilescu, muncitor tâmplar, ca fiind vinovat de cele întâmplate. Cristina care la început este fermă începe să aibă îndoieli în timp ce Hristea Teodor doctorul susține acuzația, ba chiar face o problemă de conştiință, şi de aceea caută să-l facă pe tânărul tâmplar să recunoască dar nu reuşeşte. Puştiul, Ştefan Mihăilescu, tace în timp ce toată ancheta devine confuză ca într-un film polițist. Caracterele se evidențiază.

Doctorul Hristea este un ambițios, energic şi de aceea când i se fură lucrurile de pe plajă este cel care-l înfruntă pe Puştiul. În mod simbolic Theodor Hristea joacă rolul Cobrei iar Puştiul rolul prumbelului sălbatic. După ieşirea din închisoare, Puştiul este căutat de doctorul Teodor Hristea ca să-şi recunoască vina, dar Puştiul îl ucide pe doctor şi apoi se predă. Romanul a constituit baza scenariului pentru filmul *Faleze de nisip*, care a fost interzis, pentru că arăta incompetența anchetatorilor.

12. Petru Popescu

Viața şi activitatea literară

Petru Popescu s-a născut în 1944 la Bucureşti, unde face Liceul *Spiru Haret* şi Facultatea de Litere, pe care o termină în 1967. Debutează în 1966 cu volumul de versuri: *Zeu printre blocuri* cu elemente inovatoare, apoi continuă cu povestiri adunate în volumul: *Moartea din fereastră* (1967). Vor apare romanele *Prins* (1969), premiat de Uniunea Scriitorilor, apoi romanele: *Dulce ca mierea e glonțul patriei* (1970); *Să creşti într-un an cât alții într-o zi*; *Sfârşitul bahic* (1972), care va fi tradus şi publicat în occident.

În 1973 face parte dintre ziariştii care-l însoțesc pe Nicolae Ceauşescu în America Latină şi rămâne. Va publica volumul de versuri: *Cutii, scări şi fluiere*, apoi romanul *Înainte şi după Edith* 1978) în limba engleză şi va fi foarte apreciat. Se mută la Los Angeles şi va scrie romanul *Ultimul val* (1978) ecranizat de Peter Weir. Scrie scenarii de film şi televiziune. Succes va afla cu *Iubire obsesivă*, apoi cu filmul *Death of An Angel* (1986). Va mai publica romanul *Cu sânge fierbinte* şi *Radiația Amazonului* (1991). Dintre volumele sale de proză mai amintim: *Copiii Domnului, Om în soare* (1971), iar din cele de versuri: *Fire de jazz* (1969).

Prins este romanul limitei umane fiindcă *Cel care ştie că va muri vede cum se moare*. Eroul principal *Inginerul* are un spirit comun datorită formației sale pragmatice şi este un om al acțiunii, de aceea cartea urmăreşte cu multă finețe fazele degradării conceptului său de viață. Instinctele vitale îl înşală crezând că medicii s-au înşelat şi nu are cancer, până când are loc un accident, un fel de avertisment la care Inginerul asistă ca martor neputincios şi vede zbaterea, agonia, sângerarea, moartea. Atunci realizează că viața se poate sfârşi oricând

şi că trebuie să fii mereu pregătit pentru ea. Urmează serile de coşmar, delirul, teroarea de a fi prins în plasa morții ca un peşte. Este urmărit de prezența oamenilor în negru, de limuzina neagră, are halucinații, se alienează, lumea reală pe care o consideră temeinică devine terifiantă, plină de monştri. Se agață de o absurdă pasiune erotică ca de o barcă de salvare într-un ocean devorator. Corina îi apare ca o punte peste abis, îi va absorbi ultimile zvâcniri de vitalitate încât *marea trecere* de care vorbeşte Lucian Blaga nu mai este pentru el un mit, ci ca o eliberare: *Sări în picioare, deschise larg fereastra, îşi deschise larg gulerul, respiră adânc noaptea cu felinare violete şi asfalt poleit de lumina lor şi oraş singur pe lume şi nostalgie a căilor fără sfârşit. Izbuti să-şi țină firea, dar aceasta fu clipa în care ceva începu să se surpe înăuntru, iar televizorul deschis, oraşul deschis umpleau degeaba noaptea cu viața lor.*

Este un roman realist în care autorul ştie să surprindă momentul dramatic al morții: *Într-o asemenea clipă, numai o femeie cu intuiția ei deosebită, despre care se vorbeşte atât încât trebuie să fie un adevăr la mijloc, ar fi putut descifra exact acest frumos cap închis în propriul său profil, pe care începea să-l desfigureze o întrebare*. La această întrebare autorul n-a izbutut să-şi răspundă, ci doar să-şi prefigureze propriul sfârşit.

13. Tristan Tzara

Viața şi activitatea literară

Samuel Rosenstock s-a născut la Moineşti în 16 aprilie 1896. Scoate încă din liceu revista *Simbolul*, cu Ion Vinea şi Marcel Iancu, apoi în 1915 cu Ion Vinea, *Chemarea*. Din 1915 pleacă la Zürich în Elveția şi din 1916 inițiază curentul dadaist publicând cele şapte manifeste Dada, care au caracter anarhist şi vizau desființarea artei ca mijloc de comunicare între oameni. Teza principală a hazardului o găsim prin soluția propusă de a se tăia un articol de ziar. Toate cuvintele tăiate să fie puse într-o pălărie şi extrase pe rând. Va rezulta o lipsă de ordine, de logică, de înțeles dusă până la absurd, ca mod de a exprima anarhismul social. Va participa la războiul din Spania, se va întâlni cu Lenin şi cu alți anarhişti. Va fi luptător în Rezistența franceză. Se va apropia de mişcarea suprarealistă reprezentată de André Breton. Va muri la Paris în 25 decembrie 1963. Creația sa este caracterizată prin imagini fără firul fundamental al unui mesaj, fiindcă i-au lipsit formația filosofică, estetică şi literară fundamentală. Fronda nu dă valoare, fiindcă nu este destul negația, ci trebuie arătată prin creație o valoare, o axiologie fundamentală. De aceea, ca şi Ion Vinea, rămâne ca un căutător rătăcit în labirintul înşelător al ideilor şi imaginilor, dar nu are nivelul de inventivitate şi talentul lui Ion Vinea.

1. *Furtuna şi cântecul dezertorului* este semnificativă pentru succesiunea de imagini: *A pleznit lumina din obuze / A crăpat fulger în mâna noastră* în care caută să redea ca şi Camil Petrescu adevărata față a războiului: *Ajungem din urmă cetele şi le culcăm / Stâlcim stârvurile lepădate în zăpadă / Deschidem întunericului înecat fereastră / Prin văile ce-au supt duşmanii ca ventuze / I-au ucis până în depărtarea lor cea mai albastră*. Este o poezie de notații care exprimă experiența războiului: *Rup granate vinete bucăți de car încleştate în*

scuturi. / Muşcă gheaţa norilor şi se prăvălesc table de oţel în brumă / Pomii se mlădie cum corabia de funii / Smulg liliecii petale albe de pe romanţa lunii. / Vântul îi azvârle şi-i sfâşie / Numai mie noaptea nu-i frumoasă / Numai mie / Cântecul oprit gând: gerul oasele fărâmă carnea mănâncă / Lasă inima să plângă. Este un creator de nivel productiv şi expresiv.

2. *Activitatea literară* este realizată mai mult în limba franceză:

La première aventure céleste de M. Antipyrine (Zürich, 1916), *Vingt cinq poèmes* (Zürich, 1918), *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* (Paris, 1920), *De nos oiseaux* (Paris, 1923), *Sept manifestes dada* (Paris, 1924), *Mouchoir de nuages* (Paris, 1925), *Indicateur des chemins de fer* (Paris, 1928), *L'arbre des voyageurs* (Paris, 1930), *L'homme aprioximarif* (Paris, 1931), *Où boivent les loups* (Paris, 1932 şi 1968), *L'antitete*, (Paris, 1933), *Primele poeme ale lui Tristan Tzara urmate de insurecţia de la Zürich* (Bucureşti, 1943 şi 1971), *Grains et Issues* (Paris, 1935 şi 1968), *La main passe* (Paris, 1935), *Sur le champ* (Paris, 1935), *Ramures* (Paris, 1937), *La deuxième aventure de M. Antipyrine* (Paris, 1938), *Midis gagnes* (Paris, 1939, 1948), *Ça va cahors* (1944), *Une route seule soleil* (Toulouse, 1944), *Le coeur à gaz* (Paris, 1946), *Entre-Temps* (Paris, 1946), *Le signe de vie* (Paris, 1946), *Terre sur terre* (1946), *La fuite* (Paris, 1947), *Le surréalisme de l'après-guerre* (Paris, 1947), *Morceaux choisis* (Paris, 1947), *Oeuvres complètes* (Paris, 1975).

Literatura diasporei

Prezența românească în lume este foarte amplă şi profund neglijată. Scriitorii îi vom diferenția după felul activității literare, menționând țara, oraşul unde au activat.

a) *Poeți:* Nina Cassian (SUA); George Astaloş (Paris); Paul Celan (Paris); Dinu Flămând, Barbu Fundoianu (Franța); Gabriela Melinescu (Suedia); Ana de Noailles (Paris); Dorin Tudoran (SUA); Matei Vişniec (Paris); Grigore Arbore (Italia); Florica Bațu (Canada); Antoneta Bodisco (Germania); Miron Chiropol (Franța); Ilie Constantin (Franța); Aurora Cornu (Franța); Mioara Cremene (Franța); Ioana Crăciunescu (Franța); Victor Frunză (Danemarca); Irina Grigorescu (Australia); Nicolae Herescu (Elveția); Emil Hurezeanu (Germania), Dinu Ianculescu (Germania); Dumitru Ichim (Canada); Kira Iorgovanu (Germania); Rodica Iulian (Franța); Vintilă Ivănceanu (Austria); Vera Lungu (Franța); Ioan I. Mirea (Franța); Ştefan Munteanu (SUA); Ana Mureşan (Germania); Nicolae Novac (SUA); Ion Omescu (Franța); Vintilă Ornaru (Franța); Sebastian Reichman (Franța); Andrei Roman (SUA); Ana Simon (Elveția); Mira Simian Baciu (SUA); Florentin Smarandache (SUA); Horia Stamatu (Spania); Gavril Şedran (Elveția); Aurel Şorobetea (Suedia); Marin Tarangul (Franța); Neagu Vulcănescu (SUA); Stela Rădulescu (SUA); Sanda Stolojan (Franța).

b) *Prozatori:* Paul Goma (Paris); Norman Manea (SUA); Dan Petrasincu (Roma); Virgil Tănase (Paris); Dumitru Țepeneag (Franța, Paris); Monica Săvulescu Voudouris (Olanda); Bianca Balotă (Franța); Silvia Bădescu Perisso (Franța); Ruxanda Berindei (Franța); Petre Bokor (Canada); Andrei Brezeanu (SUA); Cicerone Cernegura (Italia); Silvia Cincă USA), Luminița Coler (SUA); Vintilă Corbul (Franța); Tatiana Corvin (Elveția); S. Damian (Germania); Ioan Dan (SUA); Nicolas Dima (SUA); Eugen Giurugiu (Canada); Adina Kenereş (Franța); Sonia Larian (Franța); Maria Mailat (Franța); Alexandru Manciu-Sudinski (Suedia); Damian Necula (Franța); Elena Nestor (Danemarca); Mihai Niculescu (Franța); Radu Nițu (Suedia); Ioana Orlea (Franța); Andrei Pandrea (Franța); Ilie Păunescu (Franța); Dumitru Radu Popa (SUA); Titu Popescu (Germania); Edgar Reichman (Franța); Mirela Roznovanu (SUA); Gheorghe Săsărman (Germania); Constantin Stoiciu (Canada); Mariana Şora (Germania); Alexandra Târziu (SUA); Ion Velican (Germania); Letiția Vladislav (Germania).

Literatura diasporei se caracterizează prin păstrarea specificului național, prin faptul că scriitorii îşi afirmă conştiința națională şi o cultivă în grupurile de români cu care vin în contact. Cea mai semnificativă dovadă a spiritului inventiv şi creator al neamului românesc este că în statisticile oficiale americane românii ocupă locul al doilea în lume în numărul şi valoarea personalităților creatoare. Numărul mare de premii ale inventatorilor şi savanților este întregit de aceste detaşamente de scriitori români de pe toate meridianele globului.

c) ***Dramaturgi, eseişti, istorici, artişti:*** Alexandru Mirodan, George Ciorănescu (Paris); Marcel Pop Corniş (SUA); Ion Petru Culianu (SUA); Matila C. Ghyka (Londra); Alexandru Papilian (Paris); Gregor von Rezzori (Viena); Pius Servien (Paris); George Uscătescu (Roma, Madrid); George Banu (Franța); A. Pavel Chihaia (Germania); Mihai Dinu Gheorghiu (Franța); Mihai Nasta (Belgia); Oana Martia Hock (SUA); Dumitru Radu (Germania); Mircea Săndulescu (SUA); N. Tertulian (Franța); Ion Vianu (Elveția).

d) ***Critici şi istorici literari:*** Sorin Alexandrescu (Amsterdam – Olanda); Nicolae Balotă (Franța); Matei Călinescu (SUA; Canada); Alexandru Ciorănescu (La Laguna); Virgil Ierunca (Paris); Mircea Iorgulescu (Franța); Gelu Ionescu (Germania); Monica Lovinescu (Paris); Bazil Munteanu (Paris); Ion Negoițescu (Germania); Virgil Nemoianu (Londra, Washington); Marian Popa (Germania); Lucian Raicu (Franța); Andrei Băleanu (Germania); Dan Culcer (Franța); Roxana Eminescu (Franța); Florin Gabrea (Germania); Georgeta Horodincă (Franța); Mira Iosif (Belgia); Victor Ivanovici (Grecia); Adriana Mitescu (Italia); Basarab Nicolescu (Franța); Tudor Olteanu (Olanda); Emil Turdeanu (Franța); Elena Verzea (Franța).

Meritul lor este că au format o opinie literară, socială şi politică românească. Au cultivat tradițiile naționale la cele şase milioane de români din diaspora.

Direcţii, orientări, reprezentanţi în evoluţia criticii literare

1. Direcții şi orientări

1.1. Critica de direcție este reprezentată de Titu Maiorescu care, în articolul *Direcția nouă în poezia şi proza română,* dă trăsăturile direcției *Junimea*:

a) prioritatea criteriului estetic față de criteriul istoric în aprecierea operei literare;

b) pentru o literatură de specific național;

c) pentru o deschidere către ideile şi literaturile europene;

d) pentru o limbă română literară de valoare estetică;

e) pentru o critică literară obiectivă.

El continua în acest sens activitatea lui Mihail Kogălniceanu care, în articolul *Introducție,* dădea trăsăturile direcției *Daciei literare*, urmate de întreaga generație de la 1848:

a) pentru prioritatea criteriului istoric față de criteriul estetic în aprecierea operei literare;

b) pentru o literatură de specific național, originală, fiindcă *„traducțiile nu fac o literatură";*

c) pentru realizarea unității culturale a românilor înaintea unificării politice;

d) pentru o limbă română literară unitară;

e) pentru o critică literară obiectivă.

1.2. Critica sociologică urmăreşte influența mediului social asupra operei literare, realizarea unei literaturi militante în sensul că literatura trebuie să devină o armă ideologică în lupta de clasă.

Constantin Dobrogeanu-Gherea, în *Tendenționismul şi tezismul în artă,* arată că scriitorul exprimă tendințele unei epoci, arta tezistă nu are valoare. În *Personalitatea şi morala în artă* afirmă angajarea socială a scriitorului, o morală de clasă pentru o critică sociologică. El combate, în articolul *Asupra criticii metafizice şi ştiințifice,* principiul *artă pentru artă*, adică *autonomia esteticului*.

1.3. Critica realistă este reprezentată de Garabet Ibrăileanu care, în *Spiritul critic în cultura românească,* susține că valoarea operei literare este dată de spiritul critic. El îi consideră pe Eminescu şi Caragiale culmi ale

spiritului critic în Moldova şi în Muntenia. În cărțile sale *Scriitori şi curente, Scriitori români şi străini, Opera literară a domnului Vlahuță,* el aplică această critică realistă.

1.4. Critica impresionistă este reprezentată de Eugen Lovinescu care, în *Istoria literaturii române contemporane,* susține tezele: *mutația valorilor estetice*, aprecierea operei literare printr-o *impresie totalizatoare*; teoria *sincronismului* şi *teoria imitației* potrivit căreia arta, literatura ar fi un fel de imitație şi nu originalitate, sau un univers propriu, timbrul unic. Este un mod de a desființa criteriile obiective de apreciere a operei literare.

1.5. Critica istorică este reprezentată de G. Călinescu – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Nicolae Iorga – *Istoria literaturii româneşti,* Nicolae Cartojan – *Istoria literaturii române vechi,* Şerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu – *Istoria literaturii moderne,* George Munteanu – *Istoria literaturii române,* Mircea Scarlat – *Istoria poeziei româneşti* şi de *Tratatul literaturii române* scos de Academia Română.

Critica istorică urmăreşte evoluția literaturii ca un proces istoric, căutând să găsească şi să exprime criteriile unei aprecieri obiective a contribuției scriitorului la dezvoltarea fenomenului literar.

1.6. Critica arhetipală caută să distingă esența fenomenului creator, adică modelele arhetipale fundamentale, cum o găsim în cartea criticului Constantin Ciopraga – *Mihail Sadoveanu:Fascinația tiparelor originare,* sau la Constantin Barbu – *Rostirea esențială.*

1.7. Critica creativă caută să studieze valorile creative din structura textului literar ca mod de a distinge criteriile obiective de apreciere a valorii actului de creație. Avem în acest sens cartea lui Dimitrie Caracostea – *Creativitatea eminesciană,* precum şi articolul *Creație şi analiză* a lui G. Ibrăileanu.

1.8. Critica psihanalitică urmăreşte, pe linia deschisă de Sigmund Freud, o descoperire a modelelor subconştientului. Apar astfel de elemente la Tudor Vianu – *Dubla intenție a limbajului şi problema stilului*, G. Ibrăileanu – *Creație şi analiză*.

1.9. Critica axiologică este o căutare a criteriilor de valoare axiologică, creativă, spre a obiectiva la maximum actul de apreciere. Avem în acest sens cartea *Personalitatea literaturii române* a criticului Constantin Ciopraga, care este un demers axiologic fundamental asupra fenomenului literar românesc.

1.10. Critica semiotică caută esența actului creator în structura cuvântului. Ea a descoperit ideologemul prin Mihai Bahtin, R. Barthes, J. Kristeva.

2. Reprezentanți şi creații reprezentative

2.1. Tudor Vianu – *Estetica*

Estetica este, aşa cum mărturiseşte Tudor Vianu, o încercare de a defini valoarea estetică adică de a fi o axiologie estetică. Influențat de gânditorii occidentali şi de limitele lor Tudor Vianu caută să opereze în demersul său cu principiile lui Platon: Binele, Frumosul, Legea, Armonia (Noncontradicția) şi

Adevărul sau prin categorii din estetica lui Kant: *contemplația frumosului*, *integrarea sensibilității cu inteligența*, *a materiei cu forma*. Sensul disciplinei contemplației ca mod al atitudinii estetice este idealul existenței, prin care *s-a alcătuit etica nouă*. Valoarea estetică a lumii concrete se imprimă în *viața lăuntrică*, determină pe omul religios să înalțe conceptul său de frumos spre absolut. Tudor Vianu pune față în față afirmația lui Jacobi *Natura îmi ascunde pe Dumnezeu*, cu cel al lui Goethe, natura este *haina vie a dumnezeirii* fiindcă pentru el Dumnezeu nu poate fi înțeles decât prin natură. Pentru Sf. Augustin *natura glorifică pe creatorul ei*, iar pentru Sfântul Francisc din Assisi *Creatura este manifestarea lui Dumnezeu*. De aceea Tudor Vianu își exprimă convingerea că *Adorația lui Dumnezeu şi valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în acelaşi act al sufletului* şi dă un verset din Psaltire: *Domnul a împărățit întru podoabă s-a îmbrăcat* (Ps. 92, 1) pe care-l traduce: *Domnul împărăţeşte îmbrăcat în frumusețe*. Mai bună argumentație s-ar fi putut realiza dacă s-ar fi reprodus versetul: *Să facem pe Om după chipul şi asemănarea Noastră*, căci s-ar fi justificat de ce arta reproduce modelul frumuseții prin zeița Frumuseții, prin zei, sau prin icoanele care reproduc frumosul reprezentat de Fiul lui Dumnezeu, Preasfânta Născătoare de Dumnezeu, prin sfinți sau sfinte, prin modele de frumusețe umană. Limita de înțelegere a lumii occidentale derivă din apostazie, erezii, trufii şi curente păgâne precum Renaşterea, Clasicismul, Iluminismul. De aceea Adevărul ca principiu aşa cum îl vede Pilat din Pont este semn de orbire lăuntrică, de aceea Îl întreabă pe Domnul Iisus Hristos: *Ce este Adevărul?*. Adevărul era în fața lui, era ființă, era Cuvântul lui Dumnezeu, care mărturisise: *Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața*. De aceea Frumosul ca Lege îl arată pe cruce pe Domnul Iisus Hristos, când împlineşte cele patru porunci ale Legii Iubirii: *Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău cu tot sufletul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău* şi-Şi dă sufletul în mâinile Tatălui Ceresc împlinind voia Tatălui până la Sublim. Când spune *Fiule, iată mama ta* şi *Femeie, iată fiul tău* împlineşte porunca: *Să vă iubiți unii pe alții*. Când îi făgăduieşte tâlharului pocăit: *Astăzi vei fi cu Mine în rai* face porunca: *Să iubeşti pe aproapele tău*. Când se roagă pentru cei ce-L răstignesc: *Tată, iartă-i că nu ştiu ce fac* împlineşte porunca: *Iubiți pe duşmanii voştri şi faceți bine celor ce vă urăsc*. De aceea îi face sfinți pe sutaşii Longin şi Corneliu. Sublimul este în Legea Iubirii, dar Tudor Vianu nu poate gândi la nivelul legii lui Dumnezeu. Nu are experiența mistică necesară şi nici măcar cunoaşterea operelor fundamentale ale misticilor răsăriteni. Frumosul şi disciplina contemplației înseamnă viața mistică, imaginile de nespusă frumusețe ale extazelor, pe care le redau unele din icoanele bisericii de răsărit. Despre acest frumos absolut scriitorii, artiştii, filosofii, sfinții occidentali, citați de Tudor Vianu, nu aveau nicio idee.

Estetica este o meditație permanentă asupra frumosului înțeles ca principiu încorporat în *eidos*, care dă unitate frumosului în sine, ca emanație a spiritului şi a cunoaşterii de sine.

2.2.Tudor Vianu – Arta prozatorilor români

2.2.1. ***Dubla intenție a limbajului şi problema stilului*** este capitolul introductiv la cea mai reprezentivă carte a lui Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*.

Cine vorbeşte comunică şi se comunică, fiindcă limba are mai multe funcții. Autorul se referă la funcția tranzitivă de transmitere a informației, dar şi la funcția reflexivă, adică la intențiile, reacțiile, atitudinile, sentimentele, credințele, opțiunile, hotărârea celui care vorbeşte. De aceea *faptul lingvistic este în aceeaşi vreme reflexiv şi tranzitiv*. Autorul remarcă felul în care cele *două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate*, însă în acelaşi timp într-o strânsă cooperare. Maximum de valoare reflexivă găsim în textul poetic, în timp ce *reflexivitatea legilor şi formulelor ştiințifice e nulă.*

Din această cauză, opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive, prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Se face şi o definiție a stilului scriitorilor ca fiind ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Se dau câteva definiții celebre asupra stilului, dintre acestea reținem pe cea a lui Vossler: Stilul este întrebuințarea individuală a limbii; Buffon: Le style est l'homme même.

Analiza psihologică îşi are punctul de plecare în această funcție reflexivă, de aceea Tudor Vianu vorbea despre romanul *Ion*, al lui Liviu Rebreanu, ca îmbinând creația cu analiza: *ceea ce vorbea mai puternic în Ion era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăți, în jocul motivelor sufleteşti*. El se arată un partizan al psihanalizei: *tot ce suntem obişnuiți a considera superior în viață este făcut din pânza instinctelor ei elementare*. Aceeaşi tendință o găsim şi când discută despre Hortensia Papadat-Bengescu: *încât scriitoarea se zugrăveşte pe sine însăşi atunci când atribuie unuia dintre personagiile sale feminine cuvintele...*

2.2.2. ***Arta prozatorilor români*** este încercarea de a contura coordonatele unei axiologii estetice. Cartea are douăsprezece capitole în care sunt grupați 56 de scriitori români pe care autorul îi consideră reprezentativi pentru proza românească, începând cu I.H. Rădulescu, fiindcă până la el au fost *producții* a căror finalitate *nu este propriu-zis estetică*. În prefață Tudor Vianu arată că scopul cărții este de a realiza *unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române*, *a valorilor în devenire* deci o căutare a coordonatelor, a trăsăturilor unei axiologii estetice. De aceea *ea nu este o încercare de istorie literară*. El urmăreşte o expunere *a procedeelor de artă şi a valorilor de stil*, să rețină faptele *asociate cu o valoare*, căci *invenția în ordinea motivelor* este *oricum mai activă decât aceea a procedeelor de compoziție şi a valorilor de stil*. Cartea se vrea în acest sens o *încercare de estetică literară evolutivă*, o exprimare a *conştiinței estetice*, *un mijloc al cunoaşterii literare*, fiindcă *scopul esențial al*

lucrării critice este cunoştinţa. Atunci când se referă însă la stil Tudor Vianu aderă la expresia lui Vossler *Stilul este întrebuinţarea individuală a limbii* sau a lui Buffon: *Le style est l'homme même*. De aceea primul capitol intitulat *Scriitori retorici* îi reuneşte pe I.H. Rădulescu, N. Bălcescu, Alecu Russo la care noi i-am adăuga pe Ion Ghica, C. Negruzzi, N. Filimon care fac parte din capitolul al doilea, *Începuturile realismului*, fiindcă şi stilul lor este retoric. Elementele romantice din scrierile lui Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, I. Codru Drăguşanu îl determină să le consacre capitolul al treilea *Călătorii romantici*. Prin capitolul următor, *Prozatorii Junimei*: *M. Eminescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici,* se subliniază umorul, ironia, satira, precum şi varietatea stilurilor: *clare, concise, pompoase şi uşoare, mărețe, simple şi sublime, patetice, largi, ornamentate şi înflorite*, dar mai ales caracterul critic cu dimensiune definitorie a realismului. În capitolul *Scriitori savanţi* se remarcă B.P. Hasdeu, Al. Odobescu, Anghel Demetriescu, N. Iorga, care aduc un stil neologic şi un alt mod de analiză. Substanţa capitolului al şaselea, *Realismul artistic şi liric*, este interferenţa dintre elementele esteticii realiste cu cele romantice la B. Şt. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuţă, I.Al. Brătescu-Voineşti, M. Sadoveanu. În capitolul *Intelectualişti şi esteţi* sunt grupaţi Alexandru Macedonski, D. Anghel, Gala Galaction, Tudor Arghezi ca inovatori sub raportul estetic. În capitolul *Ironişti şi umorişti* sunt de remarcat contribuţiile lui G. Topîrceanu, Gh. Brăescu, D.D. Pătrăşcanu, I.A. Bassarabescu. În *Portretişti şi eseişti* avem note despre contribuţiile lui O. Goga, Nichifor Crainic, E. Lovinescu, L. Blaga, M. Ralea la dezvoltarea prozei. Demersul esenţial asupra scriitorilor Liviu Rebreanu, H. Papadat-Bengescu formează substanţa capitolului *Doi ctitori ai romanului nou* din care lipsesc Camil Petrescu, Cezar Petrescu dar apar la capitolul *Romancierii*, alături de Ionel Teodoreanu, Gib I. Mihăiescu, Emanuel Bucuţa.

Capitolul final, care ar fi trebuit să totalizeze trăsăturile unei axiologii estetice, nu a fost scris, ci înlocuit cu un capitol de observaţii asupra stilisticii, ceea ce ne îndreptăţeşte să credem într-o continuitate dorită de autor şi exprimată atât în capitolul introductiv cât şi în prefaţă, o continuitate între valorile estetice şi cele stilistice, fără a contura coordonatele sau trăsăturile esenţiale ale unei axiologii, aşa cum ne-am fi aşteptat. Limita de gândire a lui Tudor Vianu este, aşa cum mărturiseşte în *Prefaţă*, la nivel de principii, ca şi a lui Alexandru Dima. De aceea nu se ocupă de poeţi ca: M. Eminescu, Ion Barbu, Lucian Blaga sau nu sesizează nivelele emergente din creaţia lor şi a altor scriitori ca: Ion Creangă, I.L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, fiindcă nu înţelege nivelul legic.

2.3. E. Lovinescu – *Istoria literaturii române contemporane*

Eugen Lovinescu aduce în critica literară modelul criticii impresioniste, care desfiinţează criteriile de valoare obiective şi introduce subiectivismul în forma sa de *impresie totalizatoare*, adică maximum de ambiguitate, pentru a deschide calea promovării nonvalorilor. În capitolul *Mutaţia valorilor estetice*, el promovează un sistem de ambiguizare a valorii, care este *la discreţia gustului,*

criticului şi a impresiilor lui. Teoria imitației, preluată de la Gabriel Tarde, este un alt concept viclean de bulversare a valorilor. Creația ar fi imitație şi nu originalitate. De aceea premisele actului fundamental de critică, propuse de Eugen Lovinescu, sunt false şi de aici aprecierile lui care se contrazic, dovedind diletantism. Eugen Lovinescu nu are formație estetică fundamentală pentru a propune un model axiologic, pentru a formula criteriile de apreciere a valorii după concepte ştiințifice.

Discuția despre romanul *Ion* este limitată la impresii şi parafrazări, cu analogii forțate la literatura universală, fără a preciza care ar fi contribuția lui Liviu Rebreanu la dezvoltarea romanului în aria literaturii europene, fiindcă nu are criterii de valoare. De aceea nu înțelege că *Ion* aducea, față de *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu, o trecere de la romanul liric la romanul obiectiv realist, ca formă superioară a spiritului critic. Nu percepe nuanțele şi subtilitățile stilului lui Liviu Rebreanu; după el *romanul este realizat fără strălucire, fără stil*, dar care *ne dă impresia vieții*, fiindcă *este curgătoare şi naturală.* Nu remarcă arhitectura romanului, sinteza estetică, tehnica algoritmică, nuanțele, subtilitățile, fiindcă nu are la îndemână instrumentele fundamentale ale criticului profesionist. De aceea el nu ştie că *instinctul de avariție,* pe care el îl numeşte instinctul *de stăpânire a pământului,* nu este un criteriu de valoare, pe baza căruia să se poată face o comparație cu romanul lui Emil Zola, *La terre*, sau cu romanul lui Honoré de Balzac *Les paysans.* Nici compararea lui Ion cu ambițioşi ipocriți ca Julien Sorel din *Roşu şi negru*, de Stendhal, nu are la bază o categorie de valoare. Eroul este redus *la instinctul principal*. Instinctele nu sunt principale sau secundare. Instinctul principal este cel de conservare şi apoi cel de reproducere. Avariția nu este instinct, ci patima lăcomiei. Expresiile sunt gratuite, bombastice şi ridicole. Sufletul lui Ion *simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pământul iubit cu ferocitate* sau e o forță ce se destinde prin *virtutea legilor ei interioare*. Care sunt aceste legi? Ce rol au ele?

El remarcă dorința lui Liviu Rebreanu de a crea o figură simbolică *„mai mare ca natura”*, fiindcă nu cunoaşte mitologia străveche românească şi nu poate înțelege proiectarea lui *Ion* într-un context mitic arhetipal, care-i dă valoare arhetipală.

2.4. Şerban Cioculescu – *Viața lui I.L. Caragiale*

Viața lui I.L. Caragiale este un studiu de referință pentru critica literară românească, fiindcă este realizat cu o documentație exhaustivă exprimată prin cele 470 de note în bibliografie. Mărturisirea lui Caragiale că este *viță de idriot* adică locuitor din insula Idra situată în golful Egina, aproape de Atena, justifică apartenența sa fie la greci, fie la albanezi, fiindcă idrioții sunt de origine albaneză. Termenul de *caragiali* asociază etimologii turceşti (oglindă neagră sau spin negru) ceea ce justifică fotografia scriitorului în costum de arnăut, pe de o parte, pe de altă parte, precizările în legătură cu originea grecească a bunicii lui Ion Luca Caragiale sunt întărite de faptul că surorile tatălui său vorbeau între ele în greceşte. Această stare de bilingvism scriitorul nu o avea, deşi învățase multe expresii şi cuvinte greceşti. Şerban Cioculescu limpezeşte

şi problema studiilor lui Caragiale: şcoala primară şi cursul gimnazial la Ploieşti şi probabil clase de liceu şi cursuri la conservatorul de artă dramatică ținute de Costache Caragiale, fratele tatălui său. Sunt limpezite şi funcțiile îndeplinite de scriitor, sufleur şi copist la Teatrul Național din Bucureşti, funcționar la Tribunalul din Ploieşti. Este importantă precizarea că în afară de *Roma învinsă* a lui Parodi, Caragiale a mai tradus *Hatmanul*, de Paul Deroulède şi *Une camaraderie*, de Scribe. Prezentarea piesei *O noapte furtunoasă*, pe 16 ianuarie 1878, este criticată de Frédérich Damè şi Ion Ghica va face amputări piesei. Comedia este întâmpinată cu ostilitate la a doua reprezentație şi are loc un incident între Ion Ghica şi Caragiale. Piesa va fi publicată în *Convorbiri literare* în 1879, iar Maiorescu îl va lua cu el în Viena. Citeşte la Junimea: *Conu Leonida față cu reacțiunea* (1879) şi apoi *O scrisoare pierdută* (1884) în fața reginei Carmen Sylva care asistă la premieră. Caragiale va fi numit director al Teatrului Național de Titu Maiorescu iar în 1889 va apărea volumul de piese de teatru precedat de studiul: *Comediile dlui Caragiale*, în care Titu Maiorescu îi ia apărarea, fiindcă *D-ale carnavalului* fusese fluierată. Sprijinul Junimei este bine redat de Şerban Cioculescu, precum şi relatarea momentului conflictual, după ce volumele sale de teatru au fost respinse de la premiile Academiei prin raportul nefavorabil al lui B.P. Hasdeu. Cu toate acestea Caragiale îl va vizita pe Hasdeu la castelul său de la Câmpina şi va scrie un articol interesant, pe care Şerban Cioculescu îl omite. Sunt analizate cu amănunte relațiile scriitorului cu Maria Constantinescu, mama lui Mateiu, căsătoria sa cu Alexandrina Burelly, felul în care pierde două fiice de tuse convulsivă (1892–1893), apoi naşterea celor doi copii, Necu şi Ecaterina, urmată de moştenirea bogatei mătuşi Momuloaia. Moştenirea Momuloaiei a dus la o serie de procese create de false rude, ceea ce îl va irita pe scriitor. În 1904 procesul este stins, casa şi moşia sunt vândute, dar vânzarea este fără efect, moştenitorii s-au mulțumit cu veniturile averii, fiecăruia revenindu-i un venit de 6 000 pânăa la 12 000 lei, ceea ce era o sumă importantă. El a mai avut şi succesiunea mătuşii sale Anastasia şi a surorii sale. Funcția cea mai importantă deținută de I.L. Caragiale, aceea de director al Teatrului Național, formează un capitol separat în monografia lui Şerban Cioculescu. Numit la intervenția reginei sau a lui P.P. Carp Caragiale este criticat pentru repertoriu, angajările făcute şi retragerea marilor actori: Nottara, G. Manolescu, Aristizza Romanescu. Se consemnează toate atacurile inclusiv atacul lui Caion, că ar fi plagiat drama *Năpasta*. Caragiale apărat de Delavrancea câştigă procesul dovedindu-se falsurile lui Caion, susținut de Macedonski. Şerban Cioculescu arată precis cauzele exilului la Berlin al lui I.L. Caragiale. Monografia sa rămâne un model de competență, documentare şi de profesionalism.

2.5. Alexandru Dima – *Principii de literatură comparată*

Este aşa cum mărturiseşte indirect autorul prin titlu şi prin introducere un studiu introductiv în literatura comparată, *o inițiere-călăuză în lăuntrul ei* fiindcă existau cel puțin mai acut la momentul respectiv multe confuzii. Autorul îşi propune să dea o structură problematizată acestei discipline, o sistematizare a

cercetării, un efort de a trasa jaloanele acestei discipline, un fir al Ariadnei care să-l conducă pe cercetător în labirintul relațiilor literare contemporane şi să-l ajute să distingă caracterele diferențiale sau specificul național al fiecărei literaturi. În acelaşi timp autorul îşi propune să distingă paralelismele în dezvoltarea fenomenului literar, să le distingă de influențe, izvoare, modele, să dea curs direcțiilor principale ale cercetării, să incite la un program de studii sistematice.

Alexandru Dima, în capitolul consacrat relațiilor literare, arată rolul, pe care l-au jucat relațiile economice, diplomatice culturale dintre diferite țări, culturi. Arată rolul unor personalități ca Voltaire, Dna de Staël, Erasmus, Goethe, Lev Tolstoi, Walter Scott, Friederich al II-lea, Ecaterina, împărăteasa Rusiei, de a răspândi idei, cărți, valori. Totodată se urmăresc grupări şi mişcări ca *Sturm und Drang*, *Junimea*, *Sburătorul*, *Literatorul*, *Athenaeum*, de a răspândi, de a face cunoscute alte literaturi, precum şi felul în care apar publicații, reviste, care au acest rol: *Gazette littéraire de l'Europe, Archives littéraires de l'Europe, Revue britanique, Revue germanique, Revue de Paris, Conciliatore, Deutscher Merkur, Mercure de France* etc.

Autorul caută să distingă între traduceri, adaptări şi prelucrări, dând ca exemple traducerile din Homer ale lui G. Murnu, cu arhaisme şi regionalisme româneşti, traducerile lui Tudor Arghezi din Krîlov şi La Fontaine, care sunt de fapt prelucrări, traducerile lui Romulus Vulpescu din François Villon. Se menționează rolul bibliotecilor, al editurilor, librăriilor în răspândirea cărții sub diferite moduri. Se dă chiar o statistică ONU a traducerilor şi se insistă pe calitatea lor. Se dau exemple de traduceri în care se eliminau părți din textul original, precum şi felul în care se fac abateri de la autenticitatea textului original. Se remarcă traducerile făcute din Schiller şi Goethe de Al. Philippide; cele din Şolohov făcute de Cezar Petrescu, cele din Puşkin, Lermontov făcute de G. Lesnea. Influențele şi izvoarele sunt menționate prin felul în care scriitori ca Goethe au influențat literatura franceză: *Goethe en France* sau engleză: *Goethe en Angliterre* sau cum a fost influențat spiritul public în România de spiritul francez. Se citează influența lui Schopenhauer sau Hegel asupra lui Eminescu, a dramei franceze asupra lui Vasile Alecsandri, Alexandru Davila. Alexandru Dima combate şi toate exagerările făcute şi propune ideea fundamentală a paralelismului dând ca exemplu pe Plutarh cu *Viețile oamenilor iluştri sau Viețile paralele*, care pune față în față modele de personalități. Se pune în discuție dezbaterea dintre antici şi moderni susținută de Charles Perrault şi Boileau. Se fac referiri şi la paralelismele stilurilor, la *înrudirile spirituale* de care vorbea Sainte-Beuve. Se face o paralelă între *Tragedia omului*, a lui Madách şi *Memento mori*, a lui Eminescu. Se subliniază paralelismul curentului romantic în țările europene.

Structurile originale ale literaturilor formează de fapt specificul național. Se pune în evidență *psihologia popoarelor*, concept pus în circulație de Wilhelm Wundt, precum şi studiile lui Alfred Fouillée – *Schiță psihologică a popoarelor europene* sau Arnold van Gennep – *Tratat comparativ al naționalităților* care pun în evidență particularități psihice tipologice. Astfel francezii apar ca raționalişti, mobili, grațioşi, focoşi, pesimişti, în timp ce germanii sunt lenți,

volitivi, reci, energici, tragici, iar englezii instinctivi, practici, flegmatici, reci, pragmatici, utilitarişti. Se remarcă originalitatea romantismului românesc pe linia deschisă de Ion Pillat.

Autorul pledează pentru o istorie a literaturilor europene în comparație cu cele neeuropene stabilindu-se coordonatele specifice ale unui mod de gândire european şi a sincronismului curentelor literare, care nu apar pe alte continente.

Eseul lui Alexandru Dima se încheie cu capitolele: *Unitatea teoretică şi practică a literaturii comparate* şi *Obiectivele comparatismului român* care trasează obiectivele urmărite în dezvoltarea literaturii comparate. Se jalonează astfel etapele problematice şi scopul unor cercetări comparatiste.

2.6. Nicolae Iorga – Istoria literaturii române contemporane

Nicolae Iorga încearcă în cele două volume să dea o imagine de ansamblu asupra dezvoltării fenomenului literar românesc. Însă lipsa unei formații fundamentale în estetică, filosofie, stilistică, teologie, sociologie, psihologie, face ca demersul său, deşi amplu şi plin de informații, să fie superficial. Nu apar niciun fel de categorii, concepte, principii de valoare, ci numai impresii personale extrem de subiective şi lipsite de orice argumentație ştiințifică. De aceea acordă, spre exemplu, un capitol unor articole ale lui Alexandru Xenopol şi trece cu câteva pagini de însemnări peste scriitori mari ca Mihail Sadoveanu, menționează cu câte o pagină pe Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Topîrceanu, Al. Philippide, fiindcă el confundă informațiile, şi acelea precare, cu analizele pe care trebuia să le facă dar nu avea competența critică necesară.

Pe Mihail Eminescu îl urmăreşte îndeaproape cu o împletire a biografiei şi poeziile publicate. Sunt comentate articolele lui Eminescu despre Vasile Alecsandri, V.A. Urechia, V. Hugo, Björnson, Molière; colaborările la *Familia* şi *Convorbiri literare*. Este comparată formația sa cu cea a lui Xenopol, precum şi opiniile sale politice ca cele despre unguri: *poporul cel mai decăzut al Europei moderne*, despre falsa civilizație occidentală şi necesitatea formării şi afirmării conştiinței naționale. Se dau foarte multe amănunte despre oameni, publicații, care n-au tangență cu Eminescu. Se comentează mult teatrul lui Eminescu, *Legenda secolelor, Călin Nebunul, Făt-Frumos din lacrimă, Epigonii, Geniu pustiu, Floare albastră, Înger şi demon* prin considerații generale, cu versuri, dar fără judecăți de valoare. Comentariile referitoare la Vasile Alecsandri sunt mai mult nişte informații bibliografice ca şi la Eminescu, Ioan Slavici, Nicu Gane, Iacob Negruzzi, Macedonski, Odobescu împănate cu informații despre tot felul de articole, publicații, cărturari, ca Vasile Conta, de unde trece la a-l comenta pe Ion Creangă, revine asupra lui Slavici, Eminescu, Veronica Micle, Matilda Cugler Poni, Dimitrie Petrino, Samson Botnărescu, Vasile Alecsandri, Ion Ghica, ceea ce dă întregului volum aspectul unui conglomerat de date fără o imagine sau o idee de organizare, de valoare. De aceea piesele lui I.L. Caragiale sunt puse alături de *Un leu şi un zlot*, de Rosetti Samson Botnărescu spre a-l insera pe Hasdeu, apoi iar pe Ion Creangă, pe colaboratorii de la *Familia* lui Iosif Vulcan ca Petre Dulfu, I.C. Frunză, *iar Creangă se pierde între povestaşi*. În capitolul *Eminescu luptător politic* remarcă valoarea scrisorilor lui

M. Eminescu sub aspectul lor politic ca şi *Doina*. Din *Luceafărul* el remarcă minunata legendă. Cu aceeaşi superficialitate se trece de la un scriitor ca Delavrancea la Alexandru Vlahuţă, la Radu Rosetti, Macedonski, Traian Demetrescu, tocmai fiindcă Nicolae Iorga urmăreşte procesele sociale, istoria şi nu fenomenul literar. De aceea discută despre Alecsandri şi Xenopol pe mai multe pagini decât despre Eminescu.

Pe Tudor Arghezi îl consideră un versificator care *cu un ritm bleg se înşiră cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gânduri şi sentimente*. De aceea *Cuvinte potrivite* cuprind *ce poate fi mai scârbos ca idee şi mai ordinar ca formă* şi dă exemplu din *Blestem*. A-l pune pe Tudor Arghezi lângă Eminescu este pentru Nicolae Iorga cauza de a remarca: *Ce decădere pentru critică!*. Ca să-şi justifice acest atac Nicolae Iorga dă citate din proza lui Tudor Arghezi că *a căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu râie: le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată şi le-am infectat pe unele complect*. La fel îl va interpreta pe Ion Minulescu, care are versuri pline de vulgaritate: *Ocoleşte-mă cu groază ca pe un stârv de om ucis* şi afirmă că în *Corigent la limba română* sunt expuse *orientările triviale ale unui mucos de pălmuit*. De aceea este atacat şi un roman al lui Ion Minulescu despre care Octav Botez scria: *această cronică a războiului, concepută la cafenea de un apologet al învârtelii şi ambuscagiului, jigneşte pe orice cititor mai sensibil, nu atât prin cinism şi indecenţă, cât prin lamentabilul ei vid sufletesc*.

Despre George Bacovia *un modest provincial din Bacău care iscălea Bacovia* va remarca că scrie *versuri în care punea o viziune personală tristă, amărâtă, a lucrurilor într-un biet ritm fleşcăit*, de aceea îi acordă *un loc între poetae minores* ai provinciei moldoveneşti, dar departe de *rolul unui întemeietor de şcoală sau măcar unui adevărat precursor*.

Despre Lucian Blaga remarcă *el se va pierde în ciudăţeniile cele mai riscate ale literaturii bolnave prezentându-ne uneori cu imagini dezgustătoare tainele naturii şi sfinţenia religiei ca în „Moartea lui Pan*" unde *Pan e scos din tot ce-i dă mitologia poeziei elenice* pentru ca *să prindă ţânţarii celui din urmă prieten ce-i rămase*. Sunt atacate ca obscure ciclurile: *Paşii profetului, În marea trecere, Lauda somnului* şi piesa *Zamolxe*. În legătură cu *Izgonirea lui Prometeu* al lui Alexandru Philippide remarcă *o obscuritate căutată, o atitudine impusă* care *dezorientează şi dezgustă*. Prin *Moara lui Călifar* a lui Gala Galaction, Nicolae Iorga găseşte prilejul să arate *marea confuzie de idei şi de forme a cui nu şi-a pus supt picioare un temei de cultură generală şi de solidă filosofie, creştină sau alta*, adică exact ceea ce i-am imputat lui Nicolae Iorga.

Toate aceste exemple enumerate până aici ne arată cât de necesară este pentru literatura română o axiologie, un mod de a interpreta obiectiv şi nu subiectiv impresionist literatura română, aşa cum au făcut nu numai Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, George Călinescu, ci mulţi alţii. Acesta este fondul pe care-l căuta şi Nicolae Iorga, aşa cum afirmă în subtitlul volumului al doilea: *În căutarea fondului*, fiindcă valoarea unei cărţi constă în conţinutul ei, în nivelul de gândire creativă, filosofică, teologică. Valoarea este încorporată în text de autor şi nu este la discreţia criticului literar. Impresionismul, subiectivismul sunt un

atac la sensul de a fi al fenomenului literar, ca şi dadaismul, futurismul, constructivismul, care neagă valorile spirituale, fiindcă nu le au.

Istoria literaturii române contemporane în care se dau tot felul de informații istorice, dar nu analizează fenomenul literar justifică toate afirmațiile noastre.

2.7. Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) – *Mențiuni critice*

Romanul *Maitreyi* al lui Mircea Eliade este, după părerea criticului, romanul care concentrează legendele de dragoste născocite spre a exprima candoarea iubirii ideale. Allan este văzut ca un *erou lucid* cu *predilecții pentru jurnal şi are demonul renegărilor*. *Luciditatea lui Allan este sublimă, dar lipseşte cu desăvârşire,* l-am cita noi pe Caragiale, fiindcă acționează fără rațiune. Romanul este romantic, dar cu un final realist; este iubirea de basm oriental, neverosimilă, dar *nu mai puțin pământeană a Maitreyiei.* Compararea eroinei cu Sulamita din *Cântarea Cântărilor* este forțată, fiindcă provin din lumi diferite. Iubirea devine patimă din cauza tinereții eroilor: *Eroina se ascunde, se opune prin cântece, poeme şi flori. Maitreyi dovedeşte rafinament, inocență, humor, forme ale aceleiaşi suverane şi perpetue feminități.* Analizând jurământul eroinei, Perpessicius crede că *în el se cuprind toată înțelepciunea şi toată poezia religiilor asiatice*, fiindcă nu cunoaşte ritualurile indiene. Lui i se pare că eroina poartă *un nimb de mucenică a dragostei*, fiindcă nu înțelege caracterul arhetipal al gândirii indiene. El vede rugul pe care arde această *Phedră bengaleză,* dar nu înțelege că pentru ea dragostea, ce i-o poartă lui Allan, este mai importantă decât viața. Admirația criticului este totală: *Maitreyi, ca un idol, s-a statornicit de azi înainte în sanctuarul dragostei*.

2.8. Eugen Simion – *Orientări în literatura contemporană*

Orientări în literatura contemporană este o căutare a unei axiologii fundamentale. În prima parte a cărții Eugen Simion caută să definească o axiologie, aşa cum este ea încorporată în operele literare adică o axiologie *de facto*, aşa cum o va defini mai târziu Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române*, sau una ceva mai complexă aşa cum am pus la începutul acestei cărți.

Eugen Simion argumentează necesitatea ca poezia să aducă o elevație a spiritului spre o valoare filosofico-gnostică, spre o valoare estetică, umanistă, adică aşa cum o numea Lovinescu *cunoaşterea poetică a lumii*, adică *e poezia ochilor, a degetelor şi a urechilor*, care poate duce la *impresionism fără consistență*, aşa cum au degenerat toate versificările contemporane în imagini, cuvinte, expresii fără mesaj, fără conținut, fără sensul de a fi al poeziei şi al poetului. Rolul poetului este să dea un *nimb poetic* faptului cotidian, obiectului banal, adică *stilizarea* şi *diafanizarea* realului. De aceea în primul capitol, *Universul poeziei contemporane*, Eugen Simion caută să definească evoluția universului poetic la Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Alexandru Philippide, Vasile Voiculescu, Ştefan Aug. Doinaş, Geo Dumitrescu.

În capitolul dedicat lui Tudor Arghezi intitulat *Lupta cu destinul* Eugen Simion nu înțelege drama ierodiaconului Iosif căzut din condiția de înger în condiția de poet damnat asemeni cu Baudelaire, de aceea este un răzvrătit ca

în poezia *Sus*. El analizează volumele: *Frunze, Silabe, Focul şi lumina, Dalila, Cadenţe*, în care Tudor Arghezi îşi arată creativitatea de nivel expresiv şi productiv. Criticul ţine cont de opinia lui Nicolae Iorga şi nu-l compară cu Eminescu, a cărui poezie atinge nivelul emergent.

Aderenţa la estetica clasicistă a lui George Călinescu din *Lauda lucrurilor* este înţeleasă ca o apropiere de principiile apa, aerul, pământul, focul, apeiron, adică o *poezie a elementelor*, adică o căutare a nivelului de creativitate inovativ.

Cuvintele lui Alexandru Philippide: *Niciun vers pentru contemporani* adică o izolare a poetului în propriul său univers este urmărită în volumul *Poezii*. La Mihai Beniuc, în volumul *Cu faruri aprinse*, caută valorile morale, iar la Eugen Jebeleanu, în *Cântece împotriva morţii*, valorile umanismului militant. Pentru Geo Dumitrescu criticul caută un alt mod de înţelegere adică o demitizare a poemului în volumul *Aventuri lirice*, în timp ce pe Nina Cassian, în *Disciplina harfei*, o interpretează ca cerebralizând pasiunile şi utilizând cotidianul ca în poezia franceză. La Ion Horea descoperă o evaziune bucolică în *Coloană în amiază*, la Tiberiu Utan, în *Versuri*, o lirică suavă, la Ion Brad valorile etice din *Mă uit în ochii copiilor*, la Al. Andriţoiu apreciază spiritul ironic din *Constelaţia Lirei*, la Aurel Rău felul în care adera la poezia de notaţie din *Jocul de-a stelele*, dialogul său cu pietrele, copacii; la Nichita Stănescu, în *O viziune a sentimentelor, Sensul iubirii, Dreptul la timp*, se remarcă peisajele interioare, adică constituirea universului propriu. Pentru Marin Sorescu care în *Singur printre poeţi* scoate în evidenţă prin ironie trăsăturile de stil, formele de manierism cu scopul de a critica, Eugen Simion găseşte o corespondenţă cu George Topîrceanu, care-şi definea parodiile *pagini modeste de critică literară în pilde*. George Călinescu numea fenomenul de *uitare în model*, care e *semnul clasicei inspiraţii*.

În analiza asupra prozatorilor Eugen Simion se opreşte asupra realismului liric din *Desculţ* de Zaharia Stancu, asupra tragicei existenţe din *Groapa* lui Eugen Barbu, asupra vieţii rurale din *Cordovanii* de Ion Lăncrănjan, asupra povestirilor lui Fănuş Neagu – *Dincolo de nisipuri*, asupra analizei lui Nicolae Velea în *8 povestiri*, asupra elementelor biografice din *Friguri*, de Marin Preda.

Capitolul *Faza monumentalului* care încheie aduce de fapt o pledoarie pentru o axiologie a valorilor absolute prin aderarea la clasicism, romantism, realism, la *specificul naţional*, la valorile stilistice, la valorile psihologice, la viaţa interioară prin adâncirea analizei, pentru a aminti opiniile lui Mihail Dragomirescu în legătură cu valoarea capodoperei literare creată *din tot sufletul analizabil sau mistic* pentru a remarca valoarea rezultată din inspiraţia divină *cu pătura mistică şi inanalizabilă*.

De aici Eugen Simion ar fi putut continua că de fapt sensul major al literaturii este de a-l învăţa pe cititor cum să dobândească *chipul şi asemănarea* cu Domnul Iisus Hristos. Sensul major al parabolei celor zece fecioare din textul Sfintei Evanghelii în originalul grec este răspunsul ce-l dă fecioarelor neînţelepte, care n-au adunat de-a lungul vieţii prin trăirea poruncilor şi cuvintelor Sfintei Evanghelii cu fapta, uleiul pentru candela sufletului, adică lumina ascunsă tainic în Cuvântul lui Dumnezeu. Acest răspuns nu este *nu vă*

cunosc pe voi, ci *nu mă regăsesc în voi*, adică în voi nu este icoana mea, chipul şi asemănarea, pe care orice suflet trebuie să le dobândească, spre a deveni fiu al Învierii, Luminii şi Împărăției. Este împlinirea sfatului dumnezeiesc: *Să facem pe om după chipul şi asemănarea Noastră*, dar mai ales trăirea versetului: *Iată Adam s-a făcut ca unul dintre Noi*. Căci universul pierdut de Adam prin păcatul neascultării este recâştigat de Domnul Iisus Hristos prin sacrificiul de Sine. Acest univers interior îl începuse a realiza pentru literatura română M. Eminescu, Vasile Voiculescu, Sandu Tudor, dar îl realizează, în *Euharistia cuvântului şi tainei*, Emilian de la Neamț.

2.9. Nicolae Manolescu – *Contradicția lui Maiorescu*

Sensul gânditorului, care are harul creativității, este să pună un alt început peste ruinele vechilor structuri ale culturii şi literaturii. În acest sens Nicolae Manolescu caută să distingă în creația lui Titu Maiorescu felul în care el caută să releve un adevăr, adică să răspundă la întrebarea lui Eminescu: *Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?*. Adevărul aşa cum îl enunță toți filosofii, ca pe un principiu al lui Platon, este sintetizat de Pilat din Pont în întrebarea: Ce este adevărul?

Răspunsul era în fața lui, adevărul nu este un principiu ci o ființă, o dimensiune a Sfintei Treimi, de aceea Domnul Iisus Hristos afirmă: *Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața*, iar Duhul Sfânt este definit ca fiind Duhul Adevărului. De aceea când în programul Junimii şi al *Convorbirilor literare* Titu Maiorescu milita pentru adevăr, el îşi afirma în mod indirect *spiritul religios*, aşa cum remarcă cu bună dreptate Nicolae Manolescu, dar şi spiritul *polemic*, ca *o contradicție lăuntrică a operei şi a personalității* lui Titu Maiorescu, care ca *o metodă de a face să transpară adevărul*, fiindcă *spiritul inițial al oratoriei maioresciene fiind cel «religios» structura multor discursuri devine polemică*. Maiorescu *tinde mereu către gradul zero al culturii*, de aceea articolele sale exprimă *tensiunea lui către acest început absolut*. Aspirația lui Maiorescu este deci de a descoperi valoarea absolută a literaturii, adică ceea ce am arătat la începutul acestei cărți.

Contradicția lui Maiorescu este nucleul operei sale între *spiritul religios al întemeietorului*, căruia îi răspunde spiritul *polemic* al celui care neagă *formele fără fond* ale înaintaşilor. Asocierea baladei sau *Legendei Mănăstirii Argeşului* a lui Negru Vodă, care caută locul de pomenire acolo, unde sunt ruinele vechii biserici, sugerează acest ciclu, acest *flux şi reflux* al culturii şi literaturii ca un proces al devenirii. În acest sens Maiorescu are o gândire dialectică influențată de acea filosofie germană, care face *o asumare inevitabilă a contradicției*.

Nicolae Manolescu caută în gândirea lui Maiorescu sensurile adânci ale valorii, o axiologie, fiindcă *critica este netăgăduit invenție*, deci un mod de a exprima valoarea creatologică pe care noi am definit-o, spre *a se observa ceea ce este etern*, adică ceea ce noi am definit prin valoarea absolută, fiindcă *trebuia afirmată, în critică, o valoare absolută*.

În ce constă însă problema, pe care o ridică Nicolae Manolescu, când afirmă *Criticul sintetizează destinul criticilor*, adică acela de a le arăta scriitorilor

calea spre adevăr, spre lumină, ca Danco, să fie un Lampadofor, fiindcă *orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere şi datoria de a afla adevărul şi de a combate eroarea se impune fără şovăire fiecărui om, care nu se mulțumeşte cu existența sa privată de toate zilele, care mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea şi nefericirea națiunii din care s-a născut*. Afirmația *toate începuturile sunt mici* făcută de Titu Maiorescu este combătută de Nicolae Manolescu în sensul că nu cantitatea, ci calitatea dă *măsura tuturor lucrurilor fiindcă dacă este vorba de valoare intrinsecă atunci toate începuturile sunt mari*. Această afirmație îndreptăţeşte tot demersul nostru făcut în această carte de a impune criteriile fundamentale ale unei axiologii a literaturii, acum când volumul imens al maculaturii literare şi culturale venit dinspre occidentul prăbuşit, aşa cum prevăzuse Osvald Spengler în *Declinul Occidentului* îşi varsă bidonul de insalubrități asupra spiritului nostru național, ca să-l îngroape şi să-l distrugă.

2.10. Pompiliu Constantinescu – *Considerații asupra romanului românesc*

Discuția despre problema romanului a antrenat critica literară interbelică, fiindcă romanul e *genul în care se reflectă mai mult societatea*. Se pune deci problema ca romanul să aibă *inserție cu istoria*, adică personajele trebuie să aibă o stare civilă; conturul interior se reliefează mai pregnant *prin conturul exterior*, de aceea lumea epică e o *suprastructură față de realitatea brută*. Se fac distincții ale genului față de poezie: *Romanul are un suprem mesagiu introspectiv pe un plan tridimensional; el e o geometrie în spațiu a sufletului românesc, pe când poezia e o serie de proiecții de suprafețe concurent originale.* De aceea criticul optează pentru romanul realist: *Romanul românesc e, prin excelență, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății, la care individul se adaptează prin amoralitate, construind categoria psihică şi socială a parvenitului sau, când e învins prin exces de sensibilitate şi individualism pasiv, zugrăveşte categoria opusă a dezadaptatului.*

Evoluția romanului românesc este văzută în culori nefavorabile: *Eroul romanului nostru a degenerat în schema unui erou concept în cuprinsul unei psihologii date, scriitorul se refugiază în document, în pitoresc social şi inventar descriptiv, iar când nu e lipsit de fantezie şi lirism, naufragiază în satiră sau efuziune poetică*. El vede în romanul de analiză forma cea mai înaltă de evoluție: *Romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială, forma lui cea mai înaltă, epopeea proustiană deschide calea romanului pur*, instrument de adâncire în *misterul eului uman.*

2.11. Constantin Ciopraga – *Personalitatea literaturii române*

Valoarea ca sens de a fi a literaturii a fost înțeleasă în mod diferit de personalitățile, curentele, grupurile literare care i-au marcat evoluția.

În articolul *Introducție,* Mihail Kogălniceanu propunea, pentru generația de la 1848, elementele unei axiologii, bazată pe conceptele de specific național, de militantism social iluminist, de unitate națională, de interpretare romantică a realității, de apreciere obiectivă a creației literare.

Titu Maiorescu, în articolul *Direcția nouă în poezia şi proza română,* propunea criterii clasice în aprecierea valorii, conceptul de universal în sensul asimilării ideilor şi culturii europene, accentuarea specificului național.

G. Ibrăileanu definea, în cartea sa *Spiritul critic în cultura românească,* elementele unei axiologii realiste, iar Petre Andrei propunea, în *Filozofia valorii,* o axiologie filosofică. Lucian Blaga, în *Artă şi valoare,* se situa pe linia unei axiologii metafizice, iar Tudor Vianu, în *Introducere în teoria valorilor,* propunea un sistem axiologic.

În general, toți creatorii au în textul lor încorporat un anumit concept despre valoare. Când eroul lui Eminescu, Hyperion, îi cere Demiurgului: *Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire*, el exprima o axiologie romantică, unde valoarea este dată de sentiment.

În *Personalitatea literaturii române,* criticul Constantin Ciopraga face un demers axiologic fundamental, arătând evoluția *de facto* a conceptului de valoare în evoluția fenomenului literar românesc, *purtând sensuri ale vieții*, adică definind o axiologie vie şi nu una teoretică sau de direcție. Actul critic devine astfel structural, situându-se la punctul de interferență al tuturor curentelor, tendințelor, personalităților literaturii române.

Cartea propune o descoperire şi valorificare a nuanțelor şi sensurilor conceptului de valoare şi o definire amplă ca: *substratul nostru spiritual*, *configurațiile psihologice*, *ideea de specific național*, *amprenta stilistică*, *principiile etice fundamentale*, *sensul superior al existenței*, *conştiința istorică*, *conceptul de mit*, *simbolismul universal*, *modelele din basme* şi *iconografia bizantină*, *arhetipurile folclorice*, *esențele*, *viziunea sincretică* şi *poezia intensă*, *conştiința*, *tehnica romancierului*, *cunoaşterea şi înțelepciunea*, *poetul – conştiința vie a epocii sale*, *modelul creativ*, *conceptele filosofice*, *metaforele fundamentale*, *stilul de viață*, *simțul echilibrului, conştiința de sine, experiența multiseculară*, *lecția umană*, *viața*, *conştiința umană*, *rafinamentul nuanțelor*, *expresia, adevărul, autenticul*, *imaginea frumuseții, potențată de sensibilitate şi înnobilată de inteligență*, *capacitatea de a releva*, *aflarea adevărului şi descoperirea armoniilor*, *coordonatele spiritului creator*, *mitul*, *înțelegerea pură, calea către idee*, *integrarea în circuitul valorilor universale, conexiunea cu celelalte arte şi moduri de exprimare ale spiritului*, *stilul fundamental al unei culturi*.

Succesiunea generațiilor este văzută ca *un efort spre sinteză*, *o aspirație a rotundului*. Sinteza se constituie astfel, treptat, într-o calitate ce defineşte valoarea. Valoarea o dă adevărul şi aceasta devine nectarul, sensul căutării şi de aceea literatura poartă *plămada luminii*. Căutarea şi exprimarea adevărului devin, în *Personalitatea literaturii române,* axul central în jurul căruia roiesc ideile din spațiul literaturii române şi universale.

2.12. Mihai Cimpoi – *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*

a) Mihai Cimpoi, născut la 3 septembrie 1942 în comuna Larga, județul Hotin, şi-a făcut studiile la Universitatea de Stat din Moldova. A fost redactor la

revista *Nistru*, la editurile Cartea Moldovenească şi Literatura Artistică; secretar literar la Teatrul Naţional şi Teatrul Poetic *Al. Mateevici*.

Este critic literar, istoric literar, filosof al culturii, Preşedinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, membru de onoare al Academiei Române, membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru titular al Academiei de Ştiinţe din Republica Moldova, membru al Organizaţiei Mondiale a Scriitorilor.

Este autorul a numeroase cărţi, studii monografice, eseuri: *Disocieri* (1969), *Alte disocieri* (1971), *Cicatricea lui Ulise* (1982), *Întoarcerea la izvoare* (1985), *Creaţia lui Druţă în şcoală* (1986), *Duminica valorilor* (1989), *Basarabia sub steaua exilului* (1994), *Sfinte firi vizionare* (1994), *Lucian Blaga: paradiziaticul, luciferícul, mioriticul* (1997), *Spre un nou Eminescu* (1993), *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), *Narcis şi Hyperion* (1994).

b) Cartea sa, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chişinău – 1997, este o imagine a fenomenului literar din această adânc lovită parte a ţării, ca exprimare a permanenţei etnice şi a vigorii cu care scriitorii basarabeni au afirmat conştiinţa naţională.

Prima parte a cărţii, intitulată *Literatura basarabeană: caractere esenţiale*, redă coordonatele unei gândiri axiologice, cuprinsă în sintagme ca: *închidere progresivă*, *fixarea strategică în cerc*, *homo naturalis*, *homo naturaliter cristianus*, *dragostea de neam, grai şi moşie*, *sentimentul naturii* şi *iubirea de ţăran*, *Religiozitatea mistică şi caracterul ţărănesc social*, prin care se definesc trăsăturile, dar şi valorile spiritului în plaiul basarabean.

Exilul basarabean, ca exil interior, ca urmare a procesului de rusificare şi deznaţionalizare, impus de bolşevico-sionişti, consta într-o înstrăinare organizată de spiritualitatea românească de ruperea brutală de orice contacte cu patria. Este un exil în trecut, o nostalgie, o teamă, un instinct de conservare, un refugiu în interior. Dacă exilatul român din diaspora occidentală sau America era un exilat exterior, un „cavaler al resemnării", exilatul dintre Prut şi Nistru este *cavaler al rezistenţei*, al spiritului, al apărării graiului, fiindcă pentru scriitorul exilat ţara este limba (Emil Cioran, *Eseuri*: *nu locuim într-o ţară, locuim într-o limbă.*; *Asta şi nimic altceva înseamnă patria.*). Limba este submarinul sau batiscaful, capsula cosmonautului catapultat în spaţiu, fiindcă el, exilatul, este rupt de mediul lui spiritual.

Autorul stabileşte diferenţele spirituale ale exilului interior de cel exterior de exilatul în propria ţară, cotropită de duşmani, şi exilatul în altă ţară. Exilatul din alte ţări este silit să accepte *dubla identitate*, în timp ce basarabenii au rămas în limitele cunoaşterii culturii naţionale. Se disting, potrivit lui Dorin Tudoran, trei tipuri de exil: exilul autoimpus, al celor ce continuă să scrie în limba şi pentru ţara din care provin (Elena Văcărescu sau Martha Bibescu), exilul forţat, în care autorul are o contribuţie la dezvoltarea literaturii sau culturii din ţara unde trăieşte (ca Vintilă Horia, Eugen Ionescu, Panait Istrati, Mircea Eliade) şi exilul interior pe care l-au practicat scriitorii basarabeni.

În capitolul *Cultură şi literatură. Rădăcini şi coroană*, se trasează liniile directoare, autorii şi contribuţiile importante la edificarea vieţii culturale din Basarabia din secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Dar, în capitolul următor,

Regalitatea documentului uman, se arată că documentul uman pe care trebuie să-l aducă literatura, fiindcă scriitorul, rămas în viață, este *om de poveste*, cum ar spune Miron Costin. Scrisul care să consemneze adevărul trist dă sens actului narativ *primum movens*, fiindcă realitatea este atât de dură, de neaşteptată încât ficțiunea literară îşi pierde sensul de a fi. Documentarea şi documentul devin *forma mentis*, dar mai ales un mod de a exista, o mărturie, *un strigăt existențial*, rezistența, depăşirea *spaimei de singurătate, de înstrăinare*.

Cel de al patrulea capitol al primei părți, intitulat *Măreția naturalismului*, arătându-se diferențele dintre *superbia princiară a romantismului* şi *clasicismului*, dintre *regalitatea realismului* şi *feliile şi episoadele de viață ale naturalismului*. Se urmăreşte fidelitatea descrierii, documentării, obişnuinței. Accentul cade pe destin, pe dramatic, pe tragic, pe milă față de individul *strivit de societate sau zdrobit de istorie*, fiindcă *Artistul e chemat să vadă, dar n-are dreptul să creeze.* Această situare pe poziția naturalismului este, de fapt, un realism împins spre verism, fiindcă scriitorul constată că realitatea depăşeşte, prin complexitate, profunzime şi problematică, ficțiunea literară.

Capitolul *Pionieri şi clasici* redă contribuția scriitorilor basarabeni din secolul al XIX-lea la dezvoltarea fenomenului literar românesc: Costache Stamati, Ioan Cantacuzino, Teodor Vârnav, Alexandru Donici, Costache Negruzzi, Alecu Russo, Constantin Stamati-Ciurea, Ioan Sârbu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Zamfir Rali-Arbore, Dumitru C.Moruzi, Victor Crăsescu, Matei Donici, Gheorghe Păun, Dimitrie Petrino.

Începutul secolului al XX-lea este reprezentat de scriitori ca: Al. Mateevici, Tudose Roman, Leon Donici-Dobronravov, Nusi Tulliu, Sever Zotta, Paul Gore, incluşi în capitolul *Mesianicii începutului de secol XX*.

Ora stelară este titlul, sub care se adună activitatea scriitorilor din perioada interbelică: Constantin Stere, Pan Halippa, Gheorghe Madan, Ion Buzdugan, Sergiu Victor Cujbă, Olga Cruşevan, Liuba Dimitriu, Petru Stati, Lotis Doleuga, Alfred Basarab Tibereanu, Vladimir Cavarnali, Iacob Slavov, Teodor Nencev, Vasile Luțcan, Magda Isanos, Al. Robot, Sergiu Matei Nica, Andrei Ciuruga, Eugeniu Coşeriu, Arcadie Donos, scriitori dintre care unii s-au impus în conştiința literară.

Perioada postbelică: Rătăciri dogmatice şi întoarceri la Ithaka este titlul capitolului cel mai plin de probleme, de aceea şi autorul nu mai desfăşoară micromonografic evantaiul scriitorilor, ci atacă problemele cu care s-au confruntat aceştia. Titlurile subcapitolelor sunt edificatoare în acest sens: *Înstrăinare, ruptură, continuitate; Infernul proletcultist; Singuri sub semnul exilului; Vânturile lumii şi focul sacru din vatra proprie; Fenomenul morții artistului; Generația pierdută şi întoarcerea la unelte, Scriitorii perioadei 1955–1965 față cu teroarea istoriei; Căutarea de sine a literaturii basarabene; Schimbarea la față; Generația „ochiului al treilea”; Optzeciştii; Complexele integrării; Melpomene în „cercul strâmt” basarabean; Drama criticii şi istoriei literare, Interferențe; Homo folcloricus, Prezențe basarabene în literatura română postbelică.*

Imaginea care se decantează din lectura cărții este dramatică, tragică, oglindind zbaterea conştiinţelor scriitorilor basarabeni de a ieşi din *noaptea* fascismului sovieto-sionist, ascuns sub numele de *comunism*, sub lozincile *internaționalismului proletar*. Ideea suprarealistă că literatura implică sufletul a fost cel mai profund trăită de scriitorii plaiului basarabean.

2.13. Z. Ornea – *Viața lui Titu Maiorescu*

Realizată cu pasiune, probitate ştiinţifică, talent epic, competenţă metodologică, *Viața lui Titu Maiorescu* (vol. I, 1986; vol. II, 1987) este o sinteză epică fiindcă: *Faptele cele semnificative orânduite cronologic şi interpretate se epicizează instantaneu. Tocmai de aceea o biografie este povestea unei vieți care merită să fie narată. Îmi place să sper că narațiunea mea se constituie într-o carte care izbuteşte să înfăţişeze, în trăsăturile reale, personalitatea contradictorie a lui T. Maiorescu*, spune Z. Ornea în *Preliminarii*.

Cercetătorul a avut la dispoziție jurnalul, epistolarul şi arhiva lui Maiorescu, precum şi alte surse, pe care le-a folosit cu echilibru, probitate şi înțelegere. Metodele psihanalizei şi psihologice folosite au avut drept scop să pună în lumină trăsăturile interioare ale unei personalități care trăieşte într-o însingurare orgolioasă provocată de un sindrom de superioritate, ca o reacție față de vanitățile fiilor de aristocrați de la Theresianum, care a generat orientarea sa către conservatori. Acest orgoliu exploziv se va manifesta în virulența disputelor politice şi în conflictele cu prietenii săi din Iaşi.

De aici trecerile sale prin stări psihice limită *trecând frecvent de la seninătate şi forță energetică de acțiune la disperare*. De aceea trăsătura structurală a lui Maiorescu nu este a unui echilibrat, ci a unui orgolios însetat de ascensiunea socială, de a fi în atenția publică, de a fi o personalitate influentă. *Orice înfrângere mai importantă îi provoca o adâncă prăbuşire sufletească, fiindu-i apoi necesar timp îndelungat pentru acumularea energiilor care să-l propulseze din nou înainte*.

Monografia reprezintă cartea de referință asupra activității mentorului Junimii asupra felului în care personalitatea sa a influențat viața socială, politică şi culturală, construind o imagine reală, dar este în acelaşi timp o sinteză epică prin povestirea faptelor. Portretul său este realizat de Z. Ornea din trăsături definitorii: *întreaga sa înfăţişare, comportarea şi glasul lui exprimau măreție, sporindu-i, deloc ciudat parcă, şi dimensiunile fizice. Nu se îmbrăca distins, dar nici neglijent, ci corect şi fără ostentative preocupări pentru vestimentație. Era, incontestabil, un bărbat prezentabil, cu prestanță şi prestigiu, iar când începea să vorbească îşi cucerea de îndată interlocutorul sau restrânsul auditoriu*. Era *prin temperament un om politic*, care şi-a împlinit năzuința de a intra în aristocrația vremii, de aceea s-a căsătorit cu Ana Rosetti.

Casa lui a devenit un centru al politicii la începutul secolului al XX-lea. Cursul pe care l-a ținut la Universitatea din Bucureşti este singura lucrare tipărită în 1884 cu titlul *Logica*. A stimulat afirmarea scriitorilor tineri: Sadoveanu, Goga, Panait Cerna. I.A. Brătescu-Voineşti. A influențat activitatea

marilor reviste: *Convorbiri literare, Sămănătorul, Luceafărul*. Concluzia lui Z. Ornea este că posteritatea lui Titu Maiorescu este nepieritoare.

2.14. Gabriel Dimiseanu – *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi*

Eseul *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi* caută să definească conştiinţa de scriitor, programul scriitoricesc al lui Negruzzi, conturând din analiza scrisului său coordonatele acestora. În *O alergare de cai, Amintiri din juneţe, Negru pe alb*, Gabriel Dimiseanu caută felul în care Negruzzi face o investigaţie în cotidian, iar în *Au mai păţit-o şi alţii* avem încercarea de analiză psihologică. În nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, G. Dimiseanu analizează felul în care se împletesc elementele de romantism cu cele realiste. Criticul surprinde raportul dintre epocă şi conştiinţă, urmărind echilibrul clasic al compoziţiei, inspiraţia din trecutul istoric, care este romantică (otrăviri, boala lui Lăpuşneanu, piramida de capete boiereşti), tratarea realistă prin spiritul critic, prin obiectivarea reprezentărilor, prin descoperirea spaţiului citadin. Negruzzi se dovedeşte a fi un precursor al realismului alături de Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Alexandru Odobescu, fiind definit ca întemeietorul prozei realiste, fiindcă deschide seriile tipologiilor literare, care vor fi dezvoltate de Ion Creangă, Ion Luca Caragiale. Această activitate a lui Gabriel Dimiseanu de a recupera dimensiunea valorilor literare va fi continuată în: *Schiţe de critică* (1966), *Prozatori de azi* (1970), *Valori actuale* (1974), *Nouă prozatori* (1977), *Opinii literare* (1978), *Lecturi libere* (1983), *Subiecte* (1987).

2.15. Ovid. S. Crohmălniceanu – *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*

Cunoscut mai ales prin cărţile anterioare: *Literatura română între cele două războaie mondiale* (1967–1975), *Literatura română şi expresionismul* (1971), *Pâinea noastră cea de toate zilele* (1981), *Al doilea suflu* (1989), cartea *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* pune în discuţie modalităţile de critică literară: universitară, foiletonistică, impresionistă, obiectiv-critică, contestând realismul socialist, dar şi căutând un alt mod de a face critică literară decât Eugen Lovinescu, George Călinescu, Garabet Ibrăileanu sau de a face stilistică şi retorică precum: Tudor Vianu, Dimitrie Caracostea, Mihail Dragomirescu. Crohmălniceanu abordează opera marilor prozatori din perioada interbelică: Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu şi Mateiu I. Caragiale nu ca exponent al criticii universitare, foiletoniste, ci căutând metode noi de abordare a textului prin prisma teoriilor lui Todorov, Spitzer, Jung, Freud, Poulet, Mauron, Genette, Durand, Greimas, Ricoeur, Richard, Bachelard. De aceea vom găsi la el fraze care vădesc acest nou mod de interpretare: *Mihail Sadoveanu e un autor croit parcă înadins pentru o interpretare inspirată de critica arhetipală* (*Sadoveanu şi arhetipurile*), adică să descopere conexiunile între mituri ancestrale, simboluri, arhetipuri. În *Timpul interior al lui Liviu Rebreanu* dă o interpretare originală obiectivă depăşind impresionismul. În *Stilul Mateiu* dă o apropiere de Art Nouveau. În *Naratologie cu Camil Petrescu* dă o interpretare pe voci ideologice. El ridică problema valorii literare fără a-i da o rezolvare axiologică fundamentală.

2.16. Paul Miron – *Târgul şaradelor*

Cele trei cărţi de proză ale lui Paul Miron: *Târgul şaradelor* (2000), *Măsura urmelor* (2000), *Moştenirea astrelor* (2002) au ca suport textele Vechiului Testament şi ale Noului Testament, fiindcă împleteşte realitatea, adevărul ei cu adevărul general valabil al textelor sacre. *Târgul şaradelor* surprinde acel *spiritus loci* al Iaşului, o lume încărcată de istorie, un ecou al paşilor lui M. Eminescu, Ion Creangă, V. Alecsandri, Grigore Ureche, Dosoftei, Ion Neculce, Xenopol, Petru Şchiopul, Theodor Burada, Mihai Codreanu, Mihail Sadoveanu, urmăriţi de o generaţie de cărturari ca: Gheorghe Ivănescu, Corneliu Ştefanache, Grigore Elisei, Al. Zub, fiindcă *în Iaşi toate lucrurile sunt legate de Biserică*. Este pus în antiteză Iaşul *ca un zarzăr înflorit* al lui Ionel Teodoreanu, cu Iaşul contemporan peste care au năvălit mitocanii, veneticii, ariviştii, care au adus cu ei *un demon scuipat din măruntaiele infernului bântuie în cloaca Bahluiului*. De aceea Paul Miron caută să descopere, ca pelerin, un anumit tip de intelectual aşa cum au fost: N.A. Bogdan, Gr. T. Popa, George Topîrceanu, T. Maiorescu, N. Gane, V. Pogor, Mihai Carp, Ionel şi Al. Teodoreanu, Ana Conta Kernbach, Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu, trecuţi prin sita sentimentului, legendei sau negura trecutului. Este un fel de roman-eseu în care autorul caută să descopere viitorul când *mister Town* va fi alungat, de ceea ce el numeşte *Icoana* târgului. Dorinţa autorului este exprimată clar: *Aş vrea să descriu o săptămână din viaţa acestui târg în trei ipostaze: ce a fost şi este şi, cu încuviinţarea domniilor voastre, despre ce va fi*. Moldova este pentru autor locul unde s-au născut marii povestitori, dar mai ales locul unde *oamenii mari nu mor niciodată*.

2.17. Valeriu Cristea – *După-amiaza de sâmbătă*

Cunoscut prin activitatea sa de critic literar prin cărţile publicate: *Tânărul Dostoievski* (1971), *Pe urmele lui Don Quijote* (1974), *Introducere în opera lui Ion Neculce* (1974), *Spaţiul în literatură* (1979), *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski* (1983), *Despre Creangă* (1979), *Interpretări critice* (1970), *Alianţe literare* (1977), *Fereastra criticului* (1987), autorul surprinde poate prin publicarea unei cărţi de confesiuni, *După-amiaza de sâmbătă* (1988), care dă o explicaţie asupra criticii spaţiale pe care a încercat s-o promoveze. Spaţiul ca *protector de neînfrânt* este o încercare de a exprima instinctul de conservare determinat de frica de moarte, de a aşeza între autor şi lume un zid de apărare sau poate o situare în turnul de fildeş al ideilor literare. El caută, ca în *Fereastra criticului*, nu numai să privească în exterior fenomenul literar ca oglindă a vieţii, ci structurile interioare văzute prin fereastra senzorială. După-amiaza de sâmbătă este timpul ocrotitor când se regăseşte pe sine, când îşi rememorează fragmentele de viaţă, sensul lor, fiindcă: *nici întâmplările nu sunt întotdeauna de capul lor!* ca să poată descifra textele scriitorilor ca o trăire a lor.

2.18. Cornel Ungureanu – *Proza românească de azi*

Cornel Ungureanu s-a impus în critica literară prin: *La umbra cărţilor în floare* (1975), *Proză şi reflexivitate* (1977), *Contextul operei* (1978), *Imediata noastră apropiere* (1980), *Mircea Eliade şi literatura exilului* (1995), *Fragmente*

despre teatru (1997), *A muri în Tibet* (1998), *Ioan Slavici* (2002), în care se pregăteşte pentru această sinteză realizată în *Proza românească de azi* (1985) înscriindu-se în seria criticilor care au realizat astfel de sinteze: Nicolae Manolescu – *Arca lui Noe* şi *Literatura română postbelică* (2001), Eugen Simion – *Scriitori români de azi*, Radu G. Ţeposu – *Viaţa şi opiniile personajelor*, ocupându-se de proza contemporană (*Pentru cine va citi atent, va fi evident faptul că nu atât despre prozatori scriem, cât despre proză.*). De aceea în prima parte a cărţii, *Proza deceniului unu*, el remarcă felul în care scriitorii Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, George Călinescu au fost siliţi la un consens cu epoca, adică să destructureze modelele literare vechi şi să structureze alte modele literare. De aceea Sadoveanu acceptă să se publice *Mitrea Cocor*, realizată de alte persoane, sub numele său, Camil Petrescu să scrie *Un om între oameni*, iar George Călinescu să realizeze *Scrinul negru*. Partea întâi va mai cuprinde comentarea şi analiza operei scriitorilor Zaharia Stancu, Geo Bogza, Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu, Laurenţiu Fulga, Vasile Voiculescu, D.R. Popescu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu. El subliniază că traducerile masive făcute urmăreau marile experienţe din toate literaturile lumii şi se ocupă mai ales de roza anilor 60, construind o imagine a unei istorii a literaturii române actuale.

2.19. Liviu Leonte – *Prozatori contemporani*

Cărţile lui Liviu Leonte, *Prozatori contemporani* (1984, 1989) şi *Scriitori, cărţi, reviste* (1998), alături de monografia şi ediţiile critice închinate lui Constantin Negruzzi, dovedesc un adevăr că *definiţia unei naţiuni se face prin scriitorii ei*, că nu există de fapt o delimitare între critica universitară, cea de întâmpinare, numită pe nedrept foiletonistică, de critica editorială, ci mai degrabă ar trebui discutat raportul dintre competenţă şi impostură. Stabilirea ierarhiei de valori se face prin aplicarea unei axiologii a unui alt concept de valoare pe care criticul autentic îl propune şi impune.

În *Prozatori contemporani*, Liviu Leonte caută să stabilească criteriile de valoare care i-au impus pe Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Marin Preda, Geo Bogza, Titus Popovici, la care-i alătură concesiv pe Ion Marin Sadoveanu, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, căutând să stabilească valoric un criteriu axiologic fundamental, să stabilească continuităţi între perioadele istoriei literare, să arate felul în care scriitorii *au apelat la tradiţia literară românească la propria operă* spre a depăşi presiunile proletcultismului şi ale realismului socialist. El face aprecieri asupra stilului şi asupra felului în care scriitorul a adus o contribuţie la dezvoltarea limbii literare. El arată în volumul al doilea felul în care Marin Preda, prin romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, încheie o perioadă a „obsedantului deceniu”.

În *Scriitori, cărţi reviste* caută terenul stabil al valorilor cu analize din Al. Macedonski, Nichita Stănescu. Şt. Aug. Doinaş, M. Eliade, M. Sebastian, Anton Holban, N. Iorga.

2.20. Mihai Zamfir – *Antologia poemului românesc în proză*

Cărţile lui Mihai Zamfir aduc o îmbinare între analiză şi sinteză. De aceea în *Proza poetică românească din secolul XIX* (1971), *Introducere în opera lui Al. Macedonski* (1972), *Gândirea românească în epoca paşoptistă* (1969), *Imaginea ascunsă* (1976), Mihai Zamfir dovedeşte o căutare a limitelor genurilor, a literaturii sau cărţilor situate la limita sau la interferenţa speciilor şi genurilor literare.

Mihai Zamfir este un adept al metodelor moderne de interpretare a textului, dar şi de a scrie alăturându-se lui Nicolae Manolescu, Al. Călinescu, Livius Ciocârlie. Poemul în proză ca şi alte specii ale literaturii române ca: nuvela, povestirea, povestea a fost puţin discutat, fiindcă părea legat de simbolism şi suprarealism. De fapt în literatura română poemul în proză îl avem odată cu Alecu Russo, Cezar Bolliac şi chiar Gheorghe Asachi. Definiţia dată de Mihai Zamfir: *Poemul în proză este o specie prozastică închisă, de factură nominală, cu lexic pitoresc ales, având o structură sintactică discontinuă, simetrică şi eliptică, atrasă de ritm şi utilizând un limbaj metaforizant*.

În prefaţa *Intertextualitatea unei antologii*, Mihai Zamfir arată că a alcătuit această antologie nu *pe baza unor criterii obiective, ci pe a unor preferinţe de gust* ceea ce denotă o apropiere de critica impresionistă, deşi el afirmă: *Ne-am ghidat exclusiv în funcţie de ceea ce se numeşte în mod curent „valoare literară"*. De aceea *numărul de poeme înscrise sub numele fiecărui autor indică implicit valoarea acestuia într-o ierarhie ideală*, adică Tudor Arghezi (9), Fănuş Neagu (8), Al. Macedonski (7), Alecu Russo (1), M. Eminescu (1), Mateiu I. Caragiale (1) şi sunt eliminaţi Mircea Ciobanu, Laurenţiu Fulga. De aceea Mihai Zamfir reprezintă un exemplu clasic de subiectivism impresionist şi de ce este necesar ca un critic să-şi înceapă demersul prin expunerea unei axiologii.

2.21. D. Caracostea – *Creativitatea eminesciană*

Creativitatea eminesciană este un mod, în care prin studiul aprofundat al gândirii lui Eminescu, D. Caracostea încearcă să definească o axiologie a creativităţii. Discutând felul în care se constituie personalitatea creatoare a lui Eminescu, Caracostea remarcă felul cum *se desăvârşeşte echilibrul creativităţii asemănător în ordinea mistică* cu cea a lui Dante Alighieri apropiindu-se de *absolutul expresiei* sau mai bine zis de *absolutul contemplării divine*. Acest mecanism interior al transfigurării amănuntelor vieţii externe *care numai întru atâta capătă viaţă întru cât se dospeşte cu adâncul sufletului*. În această contradicţie aparentă stau cele două diferenţe între Eminescu – ziaristul angajat într-o luptă socială pentru apărarea identităţii naţionale care-i va determina loviturile sociale sau moartea şi Eminescu – poetul romantic, ceea ce a dus la afirmaţia lui M. Dragomirescu că *adevăratele creaţiuni poetice scapă de legătura cu sufletul scriitorului*. De aceea interpretarea lui Titu Maiorescu, de felul în care Eminescu trăia în *cerurile înalte*, ca trăsătură esenţială a spiritului eminescian, este sensul echilibrului interior al vieţii contemplative sau ceea ce Titu Maiorescu definea prin *seninătatea abstractă iată nota lui esenţială*, sau *setea de absolut în domeniul gândirii*, pe care o observa Ioan Slavici. Noi am

vedea aici aspirația către valoarea absolută a textului literar, pe care a atins-o poetul. Eminescu *a fost un ochi deschis cu intensă dragoste asupra naturii*, fiindcă aici îşi are izvorul creativitatea eminesciană, dar şi *legenda desfacerii desăvârşite de cele lumeşti* căci *lumea externă nu-i vorbea decât în măsura, în care era contopită cu această mare lăuntrică a propriului suflet*. De aceea, după aceste plimbări în natură cu Ioan Slavici, care cădea de oboseală, *el se aşeza la masă şi începea să scrie ori să-şi corecteze cele scrise*. Noi am observa că prin contemplarea echilibrului naturii Eminescu îşi găsea propriul echilibru dincolo de acele *doruri vii şi patimi multe*. De aici profundul patriotism al lui Eminescu mărturisit de Ioan Slavici: *N-am cunoscut om stăpânit ca dânsul de gândul unității naționale şi de pornirea de a se da întreg pentru ridicarea neamului românesc*. De aceea a şi fost prigonit, lovit şi ucis, căci zicea: *nenorocirea mare a vieții e să fii mărginit*, adică egoist.

Eminescu avea conştiința *unei rare valori*, trăia cu o *sbuciumată intensitate lăuntrică prezența lui în lume căutând veşnic să se elibereze*. De aceea poezia *Tat twam asi* este deplin edificatoare. La fel pentru el iubirea era de *o plinătate excesivă*, aşa acum o afirmă în poemul *Luceafărul*: *Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire*, adică punctul cel mai înalt al unei axiologii romantice. Este modul poetic prin care ni se comunică ceea ce unul dintre frații lui Eminescu mărturisea despre mama lor: *când iubea, iubea; când ura, ura...*, deci o dăruire excesivă. Această sete de absolut din viața personală se comunică în opera lui Eminescu prin aspirația de a da scrisului său o valoare absolută. De aceea şi în activitatea sa de ziarist cerea să se instituie *ordinul sfintei cânepe*, adică spânzurătoarea pentru toți capii partidelor politice. D. Caracostea subliniază *tendința către nemărginit, setea de absolut*, fiindcă *a iubit nemărginit valorile vieții, a căutat în ele granitul absolutului* pe care moartea timpurie l-a împiedicat să-l găsească, în *piatra din capul unghiului*, adică în Domnul Iisus Hristos. Deşi remarcă apropierea lui Eminescu de filosofia indiană şi deci de *Upanişade*, D. Caracostea nu înțelege mesajul din poezia *Tat twam asi*, care este o *mantra* din *Chandogya-Upanişad*. Este doctrina identității sau altfel spus legea identității, pe care Eminescu o căuta. Ar fi putut-o găsi în textul Sfintei Evanghelii sau în sfatul dumnezeiesc: *Să facem pe om după chipul şi asemănarea Noastră*. Ideea lui Schelling că arta este chemată să aducă frumosul *nemărginitul întruchipat în mărginit*, la care a aderat Eminescu, era doar o etapă pe drumul înțelegerii absolutului ca valoare, aşa cum l-am expus la începutul acestei cărți. Demersul lui D. Caracostea de a descoperi etapele şi procesul de devenire al gândirii creative a lui Eminescu ne-au determinat să începem această carte cu o introducere în axiologia literaturii, fiindcă altfel nu se poate înțelege de ce Eminescu este o personalitate de nivel emergent. A considera că M. Eminescu este un poet deplin exprimat este o aberație. Eminescu urca pe poteca sau pe raza ce ducea spre o desăvârşire spirituală şi putea deveni cel mai mare poet creştin al tuturor timpurilor. De aceea a fost ucis, aşa cum au pățit şi cei ce au mers pe această cale: Vasile Voiculescu, Sandu Tudor, Radu Gyr, Vasile Militaru, Nichifor Crainic. Efortul lor a fot însă continuat şi găsim în volumele: *Legea Iubirii, Cina cea de taină, Maran Atha,*

Teu, Tea, Tion, Tawma, Euharistia cuvântului şi tainei, Taina tainelor, Tainele şi trăirea contemplației, ceea ce ei au fost împiedicați să realizeze, adică un nou raport între Dumnezeu şi neamul românesc, ca sens fundamental al poeziei şi al literaturii. Acest ideal al lui Eminescu exprimat în versurile: *Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate / Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate / Strai de purpură şi aur peste țărâna cea grea*, a fost realizat de Fratele Emilian de la Neamț.

2.22. Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*

Paul Cornea este autorul unor sinteze importante pentru a putea urmări caracterul de continuitate în economia fenomenului literar: *Studii de literatură română modernă* (1962), *De la Alexandrescu la Eminescu* (1966), *Originile romantismului românesc* (1972), *Oamenii începutului de drum* (1978), *Conceptul de istorie literară în cultura românească* (1978), *De la N. Filimon la G. Călinescu* (1982), *Itinerar printre clasici* (1984).

În cartea *Introducere în teoria lecturii* (1988) Paul Cornea ridică o serie de probleme privitoare la mijloacele teoretice de investigare a textului, fiindcă textul poate fi receptat în funcție de formația cititorului, criticului sau lectorului. *Spre a produce un text literar sau spre a-l recepta, atât autorul cât şi receptorul îşi scindează personalitatea, asumându-şi „roluri" fictive, a căror trăsătură principală e că n-au nimic comun cu existența diurnă că se definesc prin normele liber consimțite.* Valoarea estetică dă sens şi viață durabilă unui text, dar mai ales adevărul pe care îl spune. Filtrul prelecturii i se pare esențial lui Paul Cornea, căci îl pregăteşte pe cititor să recepteze în simboluri adâncimile sensurilor determinând o participare activă a cititorului potrivit cu puterea, formația, atitudinea sa admirativă, asociativă, ironică.

2.23. Dan Mănucă – *Opinii literare*

Cartea cea mai ilustrativă pentru Dan Mănucă se pare că este *Opinii literare* care exprimă experiența câştigată prin cărțile de critică şi istorie literară: *Scriitori junimişti* (1971), *Critica literară junimistă* (1975), *Argumente de istorie literară* (1978), *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu* (1982), *Lectură şi interpretare. Un model epic* (1988), *Analogii. Constante ale istoriei literare româneşti* (1995), *Introducere în opera lui I.Al. Brătescu-Voineşti* (1997), *Perspective critice* (1998), *Principiile criticii literare junimiste* (2000), fiind la antipodul colegului său Mihai Drăgan în sensul că el nu aproximează nimic, ci cu metoda comparatist-istorică urmăreşte circulația temelor şi motivelor. Se opune unor *clişee* din istoria literaturii române pe care le defineşte ca *poncife*. În acest sens discută compararea lui Eminescu în presa austriacă şi germană cu Lenau, de unde s-au generat comparații cu Goethe, Novalis, Hölderlin. De aceea studiind motivele şi temele arată că aceste comparații nu au suport. Nu a existat nicio influență a literaturii germane asupra lui Eminescu.

Aceste poncife în legătura dintre Eminescu şi Veronica Micle sunt destrămate şi numite *un şir de legende siropoase*. Apoi seria poncifelor în legătură cu Ion Creangă, cu oralitatea creației sale subliniind criza junimismului precum şi decăderea revistei *Viața românească* după plecarea ei de la Iaşi.

Dan Mănucă este un continuator şi un reprezentant al criticii ieşene caracterizată prin afirmarea unor principii şi axiologii obiective înlocuind poncifele impresionismului amatorist cu profesionalismul.

2.24. Mircea Scarlat – *George Bacovia*

Mircea Scarlat realizează în *Istoria poeziei româneşti* (1980–1984) o carte de are circulaţie şi uzuală, după ce s-a făcut remarcat prin: *Introducere în opera lui Miron Costin* (1976), *Ion Barbu. Poezie şi deziderat* (1981) şi şi-a încheiat drumul în critica literară prin *George Bacovia* (1987). În studiul despre George Bacovia, Mircea Scarlat impune adevărata imagine a unui poet care ne reprezintă în aria literaturii universale, fiindcă spre deosebire de Ion Minulescu care face frondă poetică simbolistă, dar este departe de a-l înţelege, George Bacovia este un poet simbolist prin natura sa intimă. De aceea se remarcă prin sintagmele fundamentale pe care le emite: *George Bacovia este cel mai mare poet tragic român*, *Sentimentul bacovian definitoriu este nesiguranţa*, *Bacovia a ilustrat în chipul cel mai convingător destinul Scriitorului*, *dorinţa artistului a fost ca impresia provocată de scrierile sale să fie aceea a unor simple notiţe grăbite*. De aceea versurile din *Scântei galbene*: *Amurgul galben ne-a-ngălbenit şi m-apasă / Ce geamuri galbene, cu lacrimi ce nu mai curg* sugerează acea tristeţe: *Vom spune că toamna a venit ... foarte trist* generată de golul, de ruina universului decadent: *Uitaţi-vă ce gol, ce ruină-n amurg*, care-l determină să aprecieze trăsăturile bacovianismului: *Bacovianismul este una din expresiile individualizate ale neoromantismului din prima jumătate a secolului nostru, apărându-ne drept un simbolism ruinat, ros de nostalgia eminescianismului*.

2.25. Val Condurache – *Exerciţii de îndoială*

Val Condurache caută să surprindă în *Exerciţii de îndoială* (1999) mişcarea ideilor şi a modelelor de gândire, meandrele mediului cărturăresc oscilând între critică, proză, poezie, mai mult căutând şi acumulând o experienţă pentru a realiza o carte unicat care să-l reprezinte având în acest sens ca model pe George Călinescu care în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* îşi exprimă atât vocaţia de istoric şi critic literar, cât şi cea de prozator, de eseist, de portretist. Aceste căutări prezente în *Fantezii critice*, în *Portret al criticului în tinereţe* (1984) pregătindu-se probabil pentru roman: *Lucrând la aceste pagini şi la roman, am constatat că cele mai multe din amintirile mele sunt „la persoana a III-a". Ochiul memoriei mă înregistrează şi pe mine în cadrul imaginii, un personaj ca oricare altul. Înseamnă că atunci când lipsim din noi, cineva, altcineva decât noi, coase cap la cap imagini disparate din trecut*. Traduse aceste constatări ar însemna că în absenţa *criticului*, adică a ochiului obiectiv, atunci *prozatorul*, adică ochiul subiectiv leagă amintirile, imaginile, ideile, se pregăteşte pentru ceea ce-l va reprezenta. Sensurile îndoielii înseamnă de fapt intelectualul, omul superior distanţat de prostul, care vrea să conducă. De aceea ocupându-se de scriitori ca: Ion Lăncrănjan, Ion Gheorghe, Mircea Horia Simionescu, Ştefan Bănulescu, Dumitru Radu Popescu, Nichita Stănescu, Paul Georgescu, Mircea Dinescu şi alţii, trebuie să vedem la Val

Condurache preocuparea de a acumula acea experiență care să-l ducă la realizarea unei cărți care să-l reprezinte, să fie unică.

2.26. Alexandra Indrieş – *Polifonia persoanei*

Cartea *Polifonia persoanei* (1986) continuă într-un anumit sens ideile din cărțile publicate anterior: *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga* (1975), *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga* (1981), *Alternative bacoviene* (1984) şi propune o altă abordare a procesului de creație. Autorul poate avea o polifonie a persoanei sau altfel spus eul poetic poate avea mai multe ipostaze. Referindu-se la Eminescu, Alexandra Indrieş constată că *n-a izbutit să devină romancier, nici dramaturg* sau altfel spus: *Eminescu are cel mai multiplu, cel mai bogat Eu. L-a căutat pe Celălalt, în ipostază de Tu, în femeie*. Este un alt mod de a transpune constatarea lui Nicolae Manolescu din *Cele patru voci ale Luceafărului*. Realitatea este că Eminescu prin ceea ce a scris se mărturisea pe sine şi căuta Adevărul: *Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul*. Caragiale juca roluri. Bacovia în versul *O frunză galbenă tremura după ea* sugerează că a avut o viață sterilă, fără rod, în copacul neamului şi că aşteaptă moartea. Autoarea distinge în polifonia personală a lui Bacovia *un glas pozitivist* şi *un glas simbolist*. În *Jurnalul meu*, al lui C.A. Rosetti, distinge *omul vechi, omul romantic şi omul propriei vremi*. La Ioan Slavici, ocupându-se de nuvelele *Moara cu noroc* şi *Comoara* constată monofonia, impersonalismul. Dacă adăugăm la acestea analizele din Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Demostene Botez, vedem preocuparea autoarei pentru detalii.

2.27. Mircea Iorgulescu – *Prezent*

Experiența rezultată din publicarea volumelor: *Rondul de noapte* (1974), *Al doilea rond* (1976), *Firescul ca excepție* (1979), *Critică şi angajare* (1981), *Ceara şi sigiliul* (1982), este valorificată în volumul *Prezent* (1985) care împleteşte sinteza numită de el critica de descoperire şi de analiză pe care el o numeşte inventivă, ambele pretind o adecvare la operă. De aceea, când scrie despre Panait Istrati (*Spre alt Istrati*, 1986) sau Camil Petrescu, el descoperă. Când scrie despre I.L. Caragiale (*Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui I.L. Caragiale*, 1988) el inventează. Când scrie însă despre D.R. Popescu, Paul Georgescu, Marin Sorescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Octavian Paler, el aplică un alt mod de înțelegere. Astfel în *Arca lui Noe* Nicolae Manolescu face o selecție *valorică*, Mircea Iorgulescu când scrie despre Panait Istrati face reconsiderări fiindcă revolta lui exprimă conştiința libertății, el fiind un revoltat sentimental, dar este prilejul de a lansa panseuri: *în vreme ce lectura se realizează printr-o participare pasivă, printr-un abandon, este feminină, scrisul înseamnă acțiune, gest viril, ofensiv, materializarea unui impuls fundamental masculin*.

În *Eseu despre lumea lui Caragiale* (1988) Mircea Iorgulescu discută despre modul de a vorbi fără a comunica, procedeu pe care-l va prelua Eugen Ionesco în *Cântăreața cheală*. Este modul în care cuvântul îşi pierde valoarea într-o lume în care valoarea se devalorizează. Acesta este mesajul esențial al scrisului lui Mircea Iorgulescu în *Prezent*.

2.28. Mircea Ghițulescu – Istoria dramaturgiei române contemporane

Mircea Ghițulescu realizează în *Istoria dramaturgiei române contemporane* (2000) o lucrare de referință, care continuă preocupările sale afirmate prin cărțile: *Alecsandri şi dublul său* (1980), *O panoramă a literaturii dramatice româneşti contemporane. 1944–1984* (1984), *Direcții estetice în comedia contemporană* (1995) şi care sintetizează mişcarea dramaturgiei româneşti în secolul al XX-lea. Dramaturgia a fost neglijată sau insuficient tratată, fiindcă istoricii literari (G. Călinescu, I. Negoițescu, Ov. S. Crohmălniceanu) au lăsat dramaturgia în seama oamenilor de teatru, continuând punctul de vedere afirmat de I.L. Caragiale care o definea *ca obiect de artă autonom* față de alte arte *dar mai ales față de literatură*, din cauză că nu oricine poate înțelege teatrul prin lectură.

Mircea Ghițulescu determină o dezbatere asupra dramaturgiei pe scenele de azi şi face o ierarhizare valorică într-un teritoriu al literaturii care a fost neglijat. El distinge două perioade delimitate de anul 1950. În prima perioadă el se ocupă de: Alexandru Davila, Vasile Voiculescu, Camil Petrescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, Gib Mihăiescu, Ion Luca, Lucian Blaga, Mihail Sorbul, George Ciprian, Alexandru Kirițescu, Victor Ion Popa, Mircea Ştefănescu, G.M. Zamfirescu, Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian, Felix Aderca, Bogdan Amaru, Tudor Arghezi, Zaharia Bârsan, Duiliu Zamfirescu, Ion Marin Sadoveanu, Ion Sava, Hortensia Papadat-Bengescu, Emil Isac, Eugen Lovinescu, Ion Minulescu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, A. de Hertz, Ronetti Roman, la care adaugă pe Radu Stanca, Valeriu Anania, Dan Botta, Traian Chelariu, ca un fel de continuatori ai lui Lucian Blaga.

Pentru cea de a doua perioadă, de după 1950, caracterizată de o separare de valorile anterioare prin autori ca: Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Paul Everac, Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Mihail Davidoglu, Gellu Naum, Iosif Naghiu, Marin Sorescu, Aurel Baranga, Dumitru Solomon, Dumitru Radu Popescu, Dan Tărchilă, Leonida Teodorescu, Mircea Radu Iacoban, Horia Gârbea, Vlad Zografi, Vasile Rebreanu, I.D. Sârbu, Paul Ioachim, George Genoiu, Dinu Grigorescu, Viorel Savin, Virgil Tănase, Grid Modorcea, Paşcu Balaci, Alexandru Sever, Tudor Popescu, Romulus Guga, Andi Andrieş, Paul Anghel, Constantin Zărnescu, Ştefan Zicher. Această separare este datorată caracterului agresiv al politicului ca să se realizeze o literatură de comandă socială. El remarcă conflictul între scriitorii adaptați la presiunea regimului comunist şi cei neadaptați sau exilați. De aceea el adaugă scriitorii exilați sau aflați pe teritorii româneşti vremelnic ocupate: Alexandru Sever, Mircea Săndulescu, Anca Visdei, L.M. Arcade, Mihai Prepeliță, Alexandru Mirodan, Ion Omescu, Matei Vişniec, Ion Druță, Mircea M. Ionescu, George Astaloş, Constantin Cheianu spre a arăta că cel mai important critic al tuturor valorilor este timpul.

2.29. Daniel Dimitriu – *Introducere în opera lui Ion Minulescu*

Daniel Dimitriu prin cărțile de critică şi istorie literară: *Ares şi Eros* (1978), *Singurătatea lecturii* (1980), *Bacovia* (1981), *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski* (1988) realizează o experiență de analiză pe care o va

folosi pentru exegeza *Introducere în opera lui Ion Minulescu* (1984) şi probabil în cărţile următoare, fiindcă legătura dintre biografia mistificată a autorului şi valoarea reală a textelor trebuie descifrată cu răbdare şi obiectivitate. Între determinismul sociologic exagerat de realismul socialist şi autonomia esteticului este un raport disjunctiv. În primul caz *eul social* se exprimă prin personajele operei, fiind denumite *voci* sau ipostaze, aşa cum face critica *psihologică*. Cea de a doua modalitate îmbracă haina analizei structurale şi face o separaţie între autor şi text. Daniel Dimitriu apreciază capacitatea de receptare a epocii în care a creat Ion Minulescu şi capacitatea acestuia de a se adapta la acest *gust* sau *stil* al epocii spre a găsi modul de rezonanţă. Încadrarea textului lui Minulescu într-o tipologie barocă urmărind linia subtilă de la Conachi, Bolintineanu, Macedonski, *remanierea romanţei*, programul estetic al autorului, dorinţa de a epata, de a moderniza actul de creaţie, reconsiderarea valorică a romanului: *3 şi cu Rezeda 4*, precum şi a piesei de teatru: *Nevasta lui Moş Zaharia* sunt, pe lângă tratarea contextului literar românesc şi francez, contribuţia lui Daniel Dimitriu la o nouă înţelegere a operei lui Ion Minulescu.

2.30. Monica Spiridon – *Melancolia descendenţei*

În cărţile sale publicate anterior: *Sadoveanu. Divanul înţeleptului cu lumea* (1982), *Despre aparenţa şi realitatea literaturii* (1984) faţă de *Melancolia descendenţei* (1989) şi cele care o continuă: *Eminescu. O anatomie a elocvenţei* (1994), *Apărarea şi ilustrarea criticii* (1996), *Interpretarea fără frontiere* (1998), *Ştefan Bănulescu* (2000), Monica Spiridon caută arhetipurile creatoare de sens, cele care au modelat literatura: *nostalgia originilor care îmbibă toate palierele literaturii de memoria tiparelor primordiale*, fiindcă *literatura îşi orientează cursul pe făgaşe dinainte croite de mişcarea largă a spiritului în sfera culturii*. De aceea este greu de precizat valoarea şi originalitatea operei literare, fiindcă totul s-a spus şi s-a scris. În sintagma: *totul se petrece ca şi cum literatura ar izvorî dintr-un eden al prototipurilor* găsim un adevăr pe care Monica Spiridon ar fi trebuit să-l dezvolte în sens ascendent nu descendent: *scurgându-se apoi, încet, încet, către un fel de infern al hermeneuticii*. Câmpul foarte vast al operaţiilor comparatiste pe temeiul temelor, motivelor, simbolurilor pune faţă în faţă autorii români: Marin Sorescu, George Bălăiţă, Radu Stanca, Ştefan Bănulescu, Nicolae Breban, Alexandru Sever, Ştefan Agopian, Mircea Nedelciu, Mircea Eliade şi alţii cu scriitori străini: Edmond Rostand, Hesse, Camus, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann, Cervantes, Henri de Montherlant, Borges şi alţii. Sensul acestor incursiuni este spre interior, spre descoperirea şi analiza sinelui: *cine vrea să răzbată, în creaţie, trebuie mai întâi să coboare în sine*. Monica Spiridon rămâne o căutătoare a adevărurilor arhetipale.

2.31. Nicolae Cartojan – *Istoria literaturii române vechi*

Istoria literaturii române vechi a lui Nicolae Cartojan este o carte fundamentală pentru literatura română în perioada Evului Mediu. De aceea titlul ei mai corect ar fi: *Istoria literaturii române în perioada Evului Mediu*, fiindcă literatura română începe în limba latină din secolul I şi are o tradiţie de valoare.

De aceea ea începe cu un capitol intitulat: *Literaturile romanice până în veacul al XIII-lea* ca şi cum timp de un mileniu după căderea Imperiului Roman de Apus în toată Europa occidentală nu ar mai fi existat nici un fel de cultură din cauza invaziilor de barbari. Trebuie menționat faptul că Bizanțul a continuat să fie un centru cultural înfloritor, cu personalități culturale, literare şi a răspândit cultura greco-latină prin centrele din Alexandria, Edesa, Antiohia, Siria, ca urmare a cuceririlor făcute de Alexandru cel Mare. Au existat creatori de opere cu caracter religios, istoric, beletristic. Bizanțul a apărat creştinismul de ereziile lui Arie, Varlaam, Origen, care au lovit profund lumea occidentală, şi a respins atacurile barbarilor, dar a fost lovit şi distrus mai întâi de cruciați şi mai apoi de turcomani.

Nicolae Cartojan menționează activitatea unor istorici ca: Procop, secretarul lui Belisarie, Mihail Psellos, Mihail Calafatul, George Akropolites, Nikifor Vrienios, precum şi erezia gnosticilor care au pus în circulație o serie de scrieri apocrife: *Apocalipsa lui Adam, Evanghelia Evei, Evanghelia lui Andrei, a lui Bartolomeu, a lui Tadeu, a lui Filip, a lui Petre*, aşa cum evangheliile false, apocrife, a lui Iuda, a lui Toma continuă şi azi să agite lumea creştină, deşi au fost combătute de sfinții: Atanasie, Vasile cel Mare, Grigore de Nissa, Ioan Hrisostomul, Grigore de Nazianz, Chiril de Alexandria, care au dat dogmele şi au fundamentat principiile creştine.

Este subliniat rolul nefast al slavilor şi ungurilor care au izolat, au lovit comunitatea latină dezmembrând-o şi distrugând-o în podişul Panoniei, în Dalmația, în Moesia. Aceste invazii repetate de turci, tătari, cazaci, poloni, ruşi, unguri, austrieci au distrus cetățile, cnezatele, mănăstirile, au tâlhărit timp de două milenii împreună cu goții, avarii, gepizii, longobarzii, pecenegii,cumanii, au furat tot ce-au găsit aur, animale, oameni, obiecte, alimente, manuscrise. De aceea *Cronica* lui Azarie este în Biblioteca imperială din Sankt Petersburg, *Cronica anonimă* este la Moscova, *Letopisețul de la Putna* este în Biblioteca Academiei teologice din Kiev, *Letopisețul de la Bistrița* a fost găsit în Biblioteca bulgărească de la Tulcea, *Cronica lui Ştefan cel Mare* este la Biblioteca de stat din München, *Cronica moldo-polonă* este în fondul Zaluski la Universitatea din Varşovia, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* este în Biblioteca Națională din Sofia, ceea ce denotă politica de răpire a documentelor noastre de cotropitori. În bibliotecile secrete din Athos, Vatican, Viena, Moscova, Turcia şi în alte părți stau ascunse aceste documente fundamentale ale istoriei noastre.

În această carte a lui Nicolae Cartojan problema textelor rotacizante este tratată ca în celelalte cărți similare ca fiind realizate în Maramureş unde nu existau nici mănăstiri, nici şcoli de caligrafi. Noi am arătat că ele au fost realizate la Voroneț, fiindcă rotacismul se găseşte şi azi în Bucovina şi fiindcă este consemnată istoric venirea unui grup de refugiați din Ardeal în satul Voroneț, prigoniți de unguri, de catolici, de nemți. În mod firesc tineri dintre ei au intrat în mănăstire şi particularitățile de grai ardelenesc au fost păstrate în vorba şi în scrisul lor.

Sunt urmărite cu atenție toate scrierile din Evul Mediu: Grigorie Țamblac, Vasile epitrop de Roman, Filotheiu, Eustratie, *Cronicile* lui Macarie, Eftimie, Azarie, *Cronica lui Ştefan cel Mare, Cronica anonimă, Letopisețul de la Bistrița, Letopisețul de la Putna, Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie, Codicele Voronețean, Psaltirea şcheiană, Psaltirea Voronețeană, Psaltirea Hurmuzaki*. Se urmăresc apoi activitățile de tipărire a cărților religioase de către Macarie, Dimitrie Liubavici, Coresi. Sunt prezentate cu multe detalii *Cronicile lui Mihai Viteazul*, activitatea Mitropolitului Petru Movilă, a lui Udrişte Năsturel, a lui Nicolae Milescu, a mitropoliților Simion Ştefan, Varlaam, Dosoftei, Antim Ivireanul.

Sunt urmăriți cu atenție marii cronicari moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, Ion Neculce, şi a celor munteni: Stoica Ludescu, Radu Popescu, Radu Greceanu, Stolnicul Constantin Cantacuzino.

Abundența detaliilor, a bibliografiei indicate arată efortul lui Nicolae Cartojan de a se documenta exhaustiv.

2.32. Mihail Diaconescu – *Istoria literaturii daco-române*

Istoria literaturii daco-române a lui Mihail Diaconescu, apărută în 1999 la Editura Alcor Edimper, este o carte de referință în cultura şi literatura română, fiindcă a impus un adevăr şi anume că i-am moştenit pe latini nu numai prin limbă, ci şi prin spiritualitate. De aceea poetul latin Ovidiu venit la Tomis în exil scrie *Tristele* şi *Ponticele*, care cuprind în sine acel *spiritus loci*, adică sentimentele de dor şi de jale, iar în *Metamorfozele* sale sunt elemente ale mitologiei autohtone preluate de greci. Astfel Sfântul Soare a devenit Apolo, care se întoarce pe teritoriul de unde a plecat, adică țara hiperboreenilor, situată la nordul Dunării şi este însoțit de cele nouă zâne, care au devenit cele nouă muze, păstrându-şi aceleaşi funcții din mitologia străveche autohtonă. Pământul mumă a devenit Geea, zeul Pann a fost luat fără alte metamorfoze. Toate acestea le-am arătat la capitolul *Mitologia populară*.

Se considera în cărțile anterioare că literatura română a început în secolul XIV prin traduceri de cărți religioase din limba slavonă sau greacă. Această idee o găsim în *Istoria literaturii române vechi*, de Nicolae Cartojan, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, de George Călinescu, în *Literatura română veche*, de Alexandru Piru, în tratatul *Istoria literaturii române*, scos de Academia Română în 1964, în *Istoria literaturii române*, de George Ivaşcu, în *Literatura română veche*, de Ion Rotaru. De aceea când a apărut în 1995 cartea noastră *Analize şi sinteze de literatură română*, care susținea acest început al literaturii române din secolul I şi dădea o succintă prezentare a cărților şi autorilor reprezentativi până în secolul V, ea a fost primită cu critici. Ne completăm acum punctul de vedere afirmat timp de zece ani prin cele şase ediții şi sutele de mii de exemplare, prin introducerea filosofului străromân Aeticus Histrius, pe care nici Mihail Diaconescu nu l-a analizat în *Antologie de literatură daco-română* – texte comentate, apărută în 2003.

Cartea comentează textele lui Gaius Noster, Ioan Maxentius, Ioan Casian, Niceta Remesianul, Dionisie smeritul şi areopagitul, Mauritius de Bracara, dar

începe cu Publius Ovidius Naso. Sunt introduse şi comentate actele martirice despre sfinţii Epictet şi Astion ale căror moaşte s-au găsit în 2005, despre sfântul Irineu de Sirmium, despre sfântul Dasius, despre sfântul Emilian de la Durostor, despre sfântul Sava de la Buzău.

Antologia ar putea fi dezvoltată cu *Antologia de texte patristice* a lui Dionisie Exiguul, cu *Cosmografia* lui Aeticus Histrius, cu *Epistola* sfântului Vasile cel Mare, cu *Epistola* sfântului episcop Britanion către sfântul Vasile cel Mare, *Scrieri* ale sfântului Teotim I episcopul Tomisului, cu *Epistola* episcopului Teotim al II-lea, cu *Scrierile* lui Leonţiu de Bizanţ, ale lui Satyros din Calatis, ale lui Heraclides Lambros din Calatis (*Despre tragedie* şi *Viaţa lui Arhimede*).

În bibliotecile secrete de la Athos, de la Vatican, din Turcia, Grecia, Rusia, Austria se găsesc multe manuscrise despre principatele române. Este sarcina istoricilor să le descopere, să le publice şi să întocmească cărţile de istorie pe bază de documente reale şi nu pe falsuri.

Consideraţii asupra problemelor eseului românesc

Eseul, ca specie literară creată de Montaigne, în aria literaturii universale, primeşte de la acesta şi numele provenit din lat. *exagium*, din fr. *essai* cu sensul de încercare, exercițiu, dar de fapt un mod de a expune ideile personale ale autorului în legătură cu subiectul propus.

Dimitrie Cantemir, în *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea,* realiza un început pentru eseul românesc, urmând probabil exemplul lui Leibnitz. Eseul cultivat în Anglia de Fr. Bacon, John Locke, în Germania de Lessing, Schiller şi Goethe, în Franța de René Descartes *(Discurs asupra metodei)*, Pascal *(Cugetări)*, La Bruyère *(Caracterele)* a găsit la noi, în Alexandru Odobescu, un realizator subtil şi rafinat, în *Pseudokynegeticos*.

El va fi cultivat în perioada interbelică de Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Al. Philippide, Ion Barbu, G. Călinescu, L. Blaga, iar după război de Constantin Noica, Mircea Eliade, Emil Cioran, Petru Comarnescu.

Eseul românesc se caracterizează prin predilecția pentru speculațiile filosofice, prin cultivarea elementelor de specific național, prin asociațiile de cultură şi literatură universală, prin fantezie şi asociații de idei, prin originalitate şi expresivitate.

1. Emil Cioran – *Amurgul gândurilor*

Amurgul gândurilor este un eseu pe tema *fortuna labilis*, alcătuit din mai multe silogisme.

a) Primul silogism este o meditație pe tema dorul de a muri, echivalent cu *Mai am un singur dor* sau cu versul *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată* din *Odă (în metru antic)* ale lui Mihail Eminescu. Cioran propune o inițiere în *eutanasie*, ca o lunecare în moarte, ca şi cum ai face un drum în tine însuți, echivalent cu versul: *Pe mine mie redă-mă*. În acelaşi context de asociere cu Eminescu, versurile *Pururi tânăr înfăşurat în manta-mi / Ochii mei nălțam la steaua singurătății* devin în eseul lui Cioran: *Pururi tânăr în amurguri, întremat în sfârşituri, căutând întinderile morții, fiindcă viața nu-i destul de încăpătoare şi încetinindu-ți răsuflarea ca zgomotul viețuirii să nu acopere depănările visului final!* Aceste meditații arată limitele filosofiei, ca şi la Eminescu, şi sunt urmate de concluzia: *În Dumnezeu nu trebuie văzut mai mult de o terapeutică în contra*

omului. Această falsă concluzie are la bază falsele premise filosofice. Pe premise false nu se poate realiza o concluzie adevărată. De aici şirul de erori: *Oamenii nu-s decât obiecte, Parisul este suspinul arhitectural* care ascunde *un apus muzical*. El însuşi devine *o salcie ce-şi plânge crengile spre cer*.

b) Al doilea silogism este pe tema disperării. Lipsa contactului cu Duhul Sfânt îi provoacă disperarea exprimată prin două întrebări–premise: *Oasele spre cine urlă în văzduh?,* dar mai ales prin: *Şi ce chemare spre înec îmi împinge gândurile spre ape moarte?*. Concluzia are tot forma unei întrebări: *Dumnezeule! pe ce frânghie să urc spre tine, ca de nepăsarea Ta să-mi sfărâm trup şi suflet?*. Disperarea este a unsprezecea treaptă a păcatului, ceea ce, ca fiu de preot, ar fi trebuit să ştie Emil Cioran. De aceea acest silogism devine o carte, *Pe culmile disperării,* şi apoi *Tratat de descompunere*, fiindcă treapta a douăsprezecea este sinuciderea, fie ea şi spirituală. Cioran ne comunică dramatica încleştare a sufletului intelectualului cu moartea, când confundă orgoliul provocat de cunoaştere cu credința, care este drumul spre mântuire.

c) Al treilea silogism are ca temă conceptele de poet şi poezie. Cioran discută problema înstrăinării şi însingurării poetului în special, dar şi a omului în general: *Oamenii nu trăiesc în ei ci în altceva, De aceea au preocupări*. Numai poetul este *cu el şi în el*, fiindcă *realitatea întreagă respiră prin el*. Marele secret al poeților este: *A-ți trăi eul ca univers*. Nimic nu ucide mai mult poezia lăuntrică şi vagul melodic al inimii *ca talentul poetic*. Cea mai egoistă concluzie la aceste premise vine în final: *Sunt poet prin toate versurile ce nu le-am scris*. Este aici un adevăr: exprimarea înseamnă dăruirea universului sufletesc semenilor. Acesta este sensul său de a fi. Cioran susține conceptul de antinomie dintre poet şi lume. Poetul este un zgârcit, un avar care-şi păstrează (de fapt îngroapă) talantul, fiindcă îşi face din sine însuşi un chip cioplit, la care se închină.

d) Al patrulea silogism este o meditație pe tema istoriei, ca formă a destinului uman. Istoria şi omul alcătuiesc o antinomie în concepția lui Emil Cioran. Paradoxul îl constituie, în gândirea lui, că atunci când omul îşi va cunoaşte dimensiunea interioară va începe adevărata istorie: *Când vom viețui cu sentimentul, că în curând omul nu va mai fi om, atunci va începe istoria, adevărata istorie*. Este deci o istorie a conştiinței de sine, care începe cu o cunoaştere a limitelor *va respira la marginea lui*, ca în poezia lui Lucian Blaga *Un om s-apleacă peste margine*, dar când va atinge orizontul absolutului, al conştiinței, istoria se va sfârşi. Credem că Cioran ar fi vrut să atingă nivelul lui Eminescu din versurile: *Şi unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaşte*, adică limita de la care cunoaşterea de sine devine conştiință. Paradoxul continuă, fiindcă el crede, că nu va mai fi în om credința: *În sufletul omului nu va mai avea loc nicio credință*, fiindcă Cioran nu înțelege că, de fapt, credința este prima parte a scării, de unde începe Legea Iubirii: *Căci Dumnezeu este iubire*. De fapt, credința este Calea, nădejdea este Adevărul şi iubirea este Viața din versetul: *Eu sunt Calea, Adevărul şi Viața*. Credința este calea spre Dumnezeu, este destinul pe care-l primim la botez odată cu numele. Schimbarea credinței, schimbarea numelui atrag după sine şi schimbarea destinului.

e) Al cincilea silogism este dat de teamă ca stare de spirit, care-i obsedează ființa. Şi acest silogism are în el un paradox, fiindcă în timp ce se roagă lui Dumnezeu: *Doamne! dezleagă-mă de mine, că de miresmele şi miasmele lumii m-am dezlegat demult,* rosteşte blasfemii. Este un orgoliu care-l determină *să-L facă pe Dumnezeu Moşneag neputincios* şi, ca Arghezi, să creadă că *filosoful posedă întreaga cunoaştere*, ajungând pe o poziție paradoxală: *Dumnezeu este modul cel mai favorabil de a ne dispensa de viață*. Este un mod de ambiguizare a gândirii, care exprimă în esență căderea: *Voit-am să mă bizui pe Tine şi-am căzut*. Adică este un ratat.

f) Eseul *Amurgul gândurilor* ridică problema intelectualului, care, asemeni Prințului din Levant, intră în codrul lumii, ca în poezia *Mistrețul cu colți de argint* a lui Ştefan Augustin Doinaş, şi este pândit de principiul răului ascuns în mod simbolic în actul cunoaşterii. Emil Cioran preia din filosofia occidentală principiul liberului arbitru şi rătăceşte, ca şi Mircea Eliade, de la calea regală a ortodoxiei. Se rupe de plaiul românesc, de trunchiul neamului şi devine o frunză, fiindcă nu aduce niciun rod; trăieşte gândurile ispititoare şi înşelătoare pierzătoare de suflet.

Trei voințe lucrează în om: voia lui Dumnezeu, voia proprie şi voia duhului rău. Cioran, egoist, se desparte de voia lui Dumnezeu şi caută orgolios să arate voia proprie, refuză să dăruiască poezia din el, partea cea bună. Refuză să împlinească versetul: *Cel ce vrea să-Mi urmeze Mie să-şi ia crucea sa şi să se lepede de sine*, adică să elimine voia proprie şi să facă voia lui Dumnezeu, să-L iubească şi să-L slujească pe Dumnezeu.

Cioran este un egoist, care-şi ascunde mărgăritarul prețios al credinței strămoşeşti, îşi îngroapă talantul ca o slugă nevrednică. Intelectualul, care l-a pierdut pe Dumnezeu, este un ratat, un învins, fiindcă a pierdut războiul gândurilor. De aceea Cioran, orb, se întreabă: *Şi verdele putred al ochilor spre ce se mai deschide, când sângele a orbit?*, de aceea viața lui îşi pierde sensul: *Când mintea s-a oprit, de ce mai bate inima?*, de aceea lumea i se pare fără sens: *Şi văzduhul de ce-mi apasă mâhnirea grăbită înspre nimic?*. Fiindcă egoistul este un nimic, el nu aduce nicio roadă lui Dumnezeu şi *copacul care nu aduce nicio roadă se taie şi-n foc se aruncă*.

2. Paul Zarifopol – *Clasicii*

Clasicii sunt un criteriu al calității, *o proptea folositoare pentru opiniile literare şi artistice*, un model pe care l-au urmat şi modernii, formând *două puncte de sprijin* în aprecierea operei literare. Tema este deci o discuție despre clasic şi modern, ca o opțiune fundamentală estetică a generației.

Gustul grupului social, la care aderă o persoană *pentru clasici ori pentru moderni*, este urmat *cu o îndărătnicie surprinzătoare,* fiindcă ambiția consecvenței este *o putere mare şi oarbă, chiar în lucrurile literare şi artistice.*

Poziția estetică impresionistă a criticului rezultă din faptul că el consideră factorul social ca fiind determinant al gustului estetic: *Cetățenii dintr-un anumit timp şi loc au cam aceleaşi trebuințe estetice şi acelaşi gust. Depărtarea în timp şi deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înțelegerii*. Este un alt mod de a exprima poziția lui E. Lovinescu cu teoria imitației. De aceea

argumentează în acelaşi mod, adică prin teoria mutației valorilor estetice a lui Eugen Lovinescu. El arată că opere celebre din literatura universală nu mai pot fi receptate de cititorul contemporan şi dă exemple din Sofocle, Corneille, Schiller, care, fără sprijinul criticilor literari, ar fi greu de receptat. Este criticată subtil *Veşnica tinerețe a eternelor modele*, pe care nu le poate salva o frază *ineptă ieşită din minți strâmbe şi leneşe*. Paul Zarifopol nu înțelege valoarea modelelor.

În esență, Paul Zarifopol atacă estetica clasicistă, care are criterii precise de valoare, spre a impune prin estetica şi critica impresionistă nonvalorile.

3. Constantin Noica – *Creație şi frumos în rostirea românească*

a) *Despre o nouă comoară a limbilor* este capitolul care precedă discuția despre dor. Noica distinge în formele gândirii şi expresiei lui Eminescu funcția tranzitivă a limbii, ca *o comoară a gândirii omeneşti în genere* sau *partea traductibilă* şi funcția conotativă, *partea de la moşi-strămoşi*, adică partea netraductibilă. El nu cunoaşte zestrea spirituală străveche, miturile, credințele, eresurile, cutumele şi nu le distinge în textul lui Eminescu.

Compară cuvântul cu *un arbore, cu o făptură specifică* şi consideră că *esențiale omului îi sunt nuanțele*. Cuvintele cu bogăție de sensuri sau cu sensuri greu traductibile sunt aşadar vechi. El consideră că *nu cuvintele vechi interesează, ci înțelesurile lor, nu ele ca atare, ci lecția lor.* Cuvintele oglindesc *o devenire petrecută în gând* sau, altfel spus, cuvântul este teritoriul, pe care se operează nivelul de gândire creativă al autorului. Atitudinea lui Noica este *de a recomanda ca omul culturii* să facă efortul, ca *toate cuvintele vechi* să fie complete, adică să păstreze tezaurul limbii în fața vremilor cumplite a mistificatorilor culturii şi limbii. Autorul se referă la nivelul expresiv al creativității.

b) *Introducere la dor* este o subtilă discuție despre conceptul de specific național, aplicată pe cuvântul **dor**, care defineşte un sentiment unic, specific românilor. Autorul face, de fapt, o discuție despre teoria câmpului semantic al cuvântului, aplicat pe cuvântul **dor,** discutând nivelurile, sensurile, valorile, contopirile, compunerile, raporturile pe care le exprimă. Pentru Noica, cuvântul **dor** are ceva de *prototip*, este *întreg fără parte*, o *alcătuire nealcătuită*. În el s-a contopit durerea cu plăcerea, de aceea îl defineşte prin *plăcere de durere*, *căutare de negăsire*. El, cuvântul **dor**, arată felul în care realizăm noi, românii, o sinteză specifică *prin contopire şi nu prin compunere*. Noica nu înțelege că afectul uneşte, iar conceptul separă.

Constantin Noica distinge în interiorul cuvintelor o zonă pe care o numeşte *de dor*, definind zona afectivă din interiorul cuvântului ca formă poetică, de a sugera, de a intui categoriile subconştientului din structura cuvântului.

Cuvântul este *o realitate vie, o făptură mai deosebită a limbii*, care poartă *ceva nerostit în spusa auzită*, sugerând *teoria câmpurilor şi distinge câmpuri logice*, *câmpuri semantice*, *câmp cu sens de orizont*. Este o intuiție a sistemelor categoriilor interioare ale cuvântului. Termenul *zonă de dor* ar sugera o durere, fiindcă este vorba despre *durerea cuvântului de a fi şi de a nu fi cuvânt adevărat*. Există o anumită *nedeterminare,* dar de fapt un nivel de ambiguitate, pe care oricât l-am risipi nu se sfârşeşte. Se poate face o paralelă între cuvânt

şi om, fiindcă şi omul este o *ființă purtătoare de orizont.* De aceea cuvintele, ca şi oamenii, *sunt ştiutoare şi neştiutoare, sigure dar şi tare aproximative*, fiindcă ele dau caracterul de organism viu limbii. Constantin Noica caută să intuiască, ceea ce noi am dezvoltat la începutul acestei cărți, adică structurile eului în interiorul cuvântului.

4. Mihai Ralea – *Tudor Arghezi*

Este un comentariu asupra volumului *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi, realizat de pe pozițiile criticii impresioniste: *o impresie se ridică deasupra celorlalte: amestecul de sublim şi stângăcie, de măreț şi mizerabil, de perfecție şi ratare.* Impresiile lui Mihai Ralea nu sunt argumentate cu exemple din textele lui Tudor Arghezi, ci sunt doar nişte generalități pentru o impresie totalizatoare: *Imaginea artei grandioase, atingând simbolul sau mirajul, aici delicată şi miniaturistă, nuanțată până la vecinătatea subtilității, epitete riguroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante, care se strecoară pe furiş în suflet şi în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor şi-l umple de muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăştia farmecul...*

Scopul acestor afirmații vagi, fără acoperire în exemple concrete din text, este de a alcătui pseudopremisele unui silogism de tip impresionist pentru o concluzie impresionistă totalizatoare: *Din toată producția literară a d-lui Arghezi reiese aceeaşi impresie: o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare.*

Această falsă concluzie stă într-un raport antinomic cu o altă concluzie enunțată în acelaşi articol: *După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă, în care n-a mai rămas decât scrum*.

Aceeaşi bizară contradicție o găsim tot în cuprinsul articolului. La început, autorul vorbeşte despre o tensiune interioară violentă, explozivă a textului: *Când e vorba însă şi de temperamente bogate, adânci ori viguroase, pline de energie, de neastâmpăr sufletesc, atunci imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia.*

În mod firesc, cititorul se aşteaptă la o exprimare a cauzelor, care duc la această stare de tensiune explozivă, dar, paradoxal, Mihai Ralea ne comunică exact contrariul, dovedind lipsă de claritate, de consistență şi de adevăr a criticii impresioniste. Impresia nu este obiectivă, ci subiectivă, nelogică: *Sentimentul, iubirea, înduioşarea s-au consumat, s-au topit de arşița internă. Sufletul e secătuit de forțele vii ale dragostei. Emoția proaspătă a murit. Nu mai rămâne decât inteligența.*

Imaginea interioară a sufletului poetului este, după părerea lui Mihai Ralea, simbolistă, decadentă, bacoviană: *în general o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frământare şi neputință.*

Această ardere interioară este, după opinia criticului, trăsătura evoluției eului arghezian: *energia înăbuşită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a zvârlit lava, vulcanul stins nu mai are decât cenuşă.*

Afirmațiile criticului sunt în continuare un atac direct la condiția de poet a lui Tudor Arghezi: *Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoință abia am putea descoperi ici şi colo câte un crâmpei de sentiment, câte-o slăbiciune emotivă*, fiindcă autorul e *departe de orice înduioşare"* şi *,,mai apoi găsim mai degrabă ironia rece*.

Lipsa sentimentului religios, a evlaviei şi pietății creştine este remarcată de critic şi consemnată prin: *Imaginea sa despre lume este a unui păgân înfricoşat, Psalmii săi sunt dezolați, dar reci. Sufletul lor caută mântuirea, dar e uscat, nu mai iubeşte, Strigătul lor e tocmai neputința credinței.*

Autorul remarcă însă apropierea lui Tudor Arghezi de Baudelaire, de unde poezii ca: *Satan*, unde *se transmite senzația vie a demonului*, *Vraciul*, unde este descrisă averea şi sufletul vrăjitorului, *Blestemul*, unde veninul lăuntric clocoteşte ca un cazan de smoală şi devorează sufletul lui Tudor Arghezi.

Preocupările pentru expresie determină o retorică verbală: *Îi lipseşte sentimentul spontan, direct, idilic,* adică poezia: *Natura e văzută prin artă şi nu invers*.

5. Alexandru Husar – *Ideea europeană*

Ideea europeană reprezintă punctul de sinteză al eseului românesc, este prototipul pe care au căutat să-l atingă ceilalți cărturari de până la el. Este o carte de referință a culturii noastre europene, care aduce imaginea mişcării şi apartenența spiritului românesc în coordonatele spiritului european. Acest spirit european este sintetizat de Nichifor Crainic: *Legați de Occident prin ideea latinității, suntem legați de Orient prin credință,* iar mai apoi: *Latinitatea e calea prin care primim. Calea prin care pulsul Europei zvâcneşte în sângele nostru. Ortodoxia e calea prin care dăruim.* (*Gândirea*, nr. 1, 1924).

De aceea, cei de la revista *Gândirea* susțineau că: *Ortodoxia este un dat fundamental al sufletului românesc*. Ei se ridicau împotriva *anexării unei literaturi europene* a literaturii noastre, împotriva modernismului balcanizat, *dadaismului defunct*, *mişcărilor hilariante*, *în care unii văd expresia cea mai desăvârşită a europenismului, ci pentru a ridica real curba eului nostru, pentru a valorifica însuşirile, posibilitățile noastre specifice, pentru a ne încadra contemporaneității cu aportul nostru național, nu cu imitații.*

Eugen Lovinescu, în *Istoria civilizației,* se ridica împotriva transplantării formulelor europene de civilizație în mod mecanic şi distructiv pentru cultura națională, aşa cum fac *intelectualii de azi*, care reeditează pe plan mental *franțuzomania de odinioară*.

Titlul cărții este dat de titlul revistei *Ideea europeană,* revistă democratică destinată cunoaşterii raporturilor *dintre cultura românească şi cultura europeană*, care apare din 1919, sub conducerea lui C. Rădulescu-Motru. Revista îşi propunea să devină cu timpul un adevărat organ al întregii noastre pături intelectuale *pentru a duce la bun sfârşit încercarea de europenizare a spiritului nostru public.* Revista susținea că *idealurile noastre nu pot fi altele decât cele ale Europei, că noua configurație şi noile raporturi politice din Europa centrală ne impun o mentalitate de popor mare, o mentalitate europeană.*

Sensul termenului de europenizare este definit foarte bine de *Gândirea* (nr. 1–2, p. 22): *Popoarele s-ar putea iubi, căutând să se înţeleagă şi se vor putea înţelege, căutând să se cunoască direct. E un alt drum decât acela al uniformismului orb şi surd, rod al unei utopii simplificatoare. E înălţarea spiritului, de felurimi convergente, spre ceea ce se va putea numi conştiinţa europeană...*

Cel mai important punct de vedere este afirmat de G. Ibrăileanu la *Viaţa românească* (*Scrieri alese,* 1971, p. 389), arătând că: *un popor poate să împrumute forme politice şi sociale de la alte popoare mai civilizate, dar artă şi literatură – nu*. Elementele de civilizaţie *nu ţin de suflet, ci de inteligenţă, dar arta şi literatura ţin numai de suflet*, iar *sufletul lui nu se poate nici transmite, nici împrumuta.* De aceea el arată că imitarea formelor şi modelelor estetice franţuzeşti duce la realizarea unei literaturi franceze în limba română, de proastă calitate. Literatura română trebuie să dea în armonia culturii europene răsunetul *sufletului nostru*. Pledând pentru un contact permanent cu Occidentul, revista *Viaţa românească* a apărat cu energie specificul naţional în cultură, adică vocaţia europeană din perspectivă naţională. Asimilarea culturii universale trebuie înţeleasă, aşa cum au făcut-o Mihail Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, în sensul sporirii forţelor creatoare autohtone. *Noi nu trebuie să uităm că ne găsim geografic în Orient şi deţinem adevărul lumii răsăritene, de aceea trebuie să rămânem noi înşine, să fim ceea ce suntem prin moştenirea de care ne-am învrednicit*, spunea Nechifor Crainic. O cultură reală proprie, o literatură naţională nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiţii ale pământului şi ale duhului nostru. Adoptarea unui spirit occidental, descris de Oswald Spengler în agonie, însemna negaţia unui destin propriu românesc, adică viu, aşa cum l-a demonstrat de două milenii.

Poziţia *Vieţii româneşti,* exprimată de Mihai Ralea, are înţelepciunea de a demonstra că sufletul românesc este *o simbioză echilibrată între cele două mari spaţii spirituale* (Z. Ornea *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea,* Buc., 1961, p. 42), fiindcă aşa cum arăta C. Rădulescu-Motru în *Personalismul energetic: Cultura europeană este rezultanta ideală a diferitelor culturi naţionale*. Autorul discută distincţia pe care o făcea Mihai Ralea între specificul naţional în planul culturii şi europenizarea în planul civilizaţiei (*Viaţa românească* nr. 1–3, 1930, p. 190): *Am susţinut specificul naţional numai în artă. În toate celelalte domenii, de la ştiinţă până la politică, credem că apropierea strânsă de Apus ne va ajuta în progresul nostru*. Credem că ideea este în vigoare pentru situaţia actuală a dezvoltării fenomenului literar.

Cartea *Ideea europeană*, de Alexandru Husar ne aduce nu numai o informaţie de o bogăţie rară, dar şi orientarea fundamentală a fenomenului literar şi cultural, modul în care trebuie să abordăm relaţia dintre fenomenul românesc şi cel universal, în condiţiile social-istorice contemporane.

6. Nichifor Crainic

Viața şi activitatea literară

Ion Dobre s-a născut în Bulbucata-Vlaşca la 22 decembrie 1889. Îşi ia licența în teologie la Bucureşti şi Viena. A fost director al revistei *Gândirea* din 1926. A luat premiul de poezie în 1930. Revista *Gândirea* a fost fondată în 1921 la Cluj de Cezar Petrescu şi Gib. I. Mihăiescu, ca o reacție la anarhismul literar al revistelor de avangardă. El va susține specificul național ortodox. Revista a lansat pe cei mai reprezentativi scriitori interbelici: Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Tudor Arghezi. A fost profesor universitar la Chişinău (1926) apoi la Bucureşti (1929).

Volumele de poezie: *Şesuri natale* – Craiova, 1916; *Zâmbete în lacrimi* (1916); *Darurile pământului* (1920); *Țara de peste veac* (1931)

Eseuri: *Icoanele vremii* (1919); *A doua neatârnare* (1926); *Sensul tradițiunii* (1929); *Privelişti fugare* (1921); *Sensul frumosului* (1932); *Rasă şi religie* (1935); *Puncte cardinale în haos* (1936); *Nostalgia paradisului* (1940); *Ortodoxie şi Etnocrație* (1940)

Traduceri: Rabindranath Tagore, *Sadhana* (1932); Rainer Maria Rilke, *Povestiri despre bunul Dumnezeu* (1927)

Scrieri inedite: *Zile albe – zile negre* (Memorii); *Amintiri din pribegie* (1944–1947); *Mărturii din puşcărie* (1947–1962); *Spiritualitatea poeziei româneşti*; *Sfințenia şi împlinirea umanului* (Iaşi, 1913), *Dostoievski şi creştinismul rus*; *Misticii germani*; *Efemeride peste veac*.

A fost închis pentru activitatea sa patriotică. A fost eliberat în 1962. Va trăi la Palatul Mogoşoaia între alți scriitori. A murit în noaptea dintre 20–21 august 1972 şi a fost îngropat în cimitirul Sfânta Vineri din Bucureşti.

Nostalgia paradisului are ca temă principiul creării lumii şi a omului de către Dumnezeu. Ideea textului, enunțată de la început, este mult discutata libertate a omului sau principiul liberului arbitru. Dumnezeu l-a creat pe om liber, fiindcă *dacă ar fi lecuit păcatul suprimând libertatea omului, aceasta ar fi însemnat o nouă desfigurare a lumii*. Ba, mai mult, noi credem că Dumnezeu, ca orice părinte, trebuie iubit, cinstit, slăvit şi slujit, idee care apare clar în porunca: *Să cinsteşti pe tatăl tău şi pe mama ta*, dar mai ales: *Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău*. Părinții cei lumeşti sunt un dar dumnezeiesc pentru creştinii adevărați, părinții cei cereşti sunt un dar pentru cei născuți a doua oară, adică în Duhul Sfânt, iar păstorul sufletesc (profetul, preotul, profesorul, poetul) îi aduce omului darul de a înțelege că Iisus Hristos a dat omului acest dar îndoit *de a-l ridica dintr-o dată deasupra universului pentru a-i pătrunde înțelesul din perspectiva gândirii divine*. De aceea creația există mai întâi în această *elită spirituală a fiecărui neam, ochii de foc, prin care spiritul colectiv priveşte veşnicia în față şi brațele prin care vrea s-o cucerească. Munții au piscuri către cer, mările aburi, neamurile au sfinții credinței şi geniile culturii*. Valoarea acestui citat o validăm în acestă carte.

Nichifor Crainic ne dă cea mai profundă definiție a geniului: *dacă tot omul poartă în spirit chipul lui Dumnezeu, gradul natural cel mai înalt al acestui chip e geniul, precum sfântul e gradul cel mai înalt de asemănare morală*.

În acest context, sensul culturii, al literaturii, dar mai ales al poeziei este să stabilească un raport simbolic cu înălțimea transcendentă, dar un raport exprimat de puterile proprii ale neamului respectiv. Cine nu are o cultură națională, dovedeşte incapacitatea de a-şi crea acest raport propriu. De aceea proprietatea unei culturi o întipăreşte procesul creației. Elita producătoare de bunuri spirituale constituie justificarea naturală, pe care popoarele o aduc în fața eternității. Poetul este geniul, care e prin excelență chipul lui Dumnezeu în această lume a păcatului şi a morții, îndeplineşte parcă o solie cerească de a ne aminti prin plăsmuirile, pe care le împinge către perfecțiune, culmile pierdute cândva de om şi de a ne reaprinde în inimă nostalgia lor. Acestei definiții a geniului îi răspund prin creațiile lor Mihail Eminescu, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Octavian Goga, Nichita Stănescu, Emilian de la Neamț.

Spiritul creator al omului este prezent încă de la crearea lui de către Dumnezeu. Nichifor Crainic argumentează acest lucru prin faptul că Adam, din porunca lui Dumnezeu, pune nume viețuitoarelor pământului. Numele este destinul, deci îi acordă o dimensiune fundamentală a creatorului. Căzut din condiția sa paradisiacă, Adam este învățat să se îmbrace, Noe să construiască corabia, Moise să facă altar de jertfă, să conducă, Solomon şi David să facă templul din Ierusalim. De aceea cultul religios generează cultura, arată Nicolae Berdiaev, dar o afirmă indienii, o justifică întreaga cultură europeană sedimentată în monumente, muzee, biblioteci. Cultura de valoare este o împlinire a cuvintelor Sfântului apostol Petru: *Dacă vorbeşte cineva, cuvintele lui să fie ca ale lui Dumnezeu, dacă slujeşte cineva, slujba lui să fie ca din puterea, pe care o dă Dumnezeu, pentru ca întru toate Dumnezeu să se mărească prin Iisus Hristos*. *Legea Iubirii,* psaltirea românească de la Neamț, este o împlinire deplină a acestui citat.

De aceea *cultura creştină e posibilă când această libertate haotică se lasă de bunăvoie cristalizată de puterea harului dumnezeiesc*, fiindcă puterea de a crea vine de la Creator, care-i lasă omului o adâncă şi insondabilă libertate, aşa cum o exprimă ortodoxia. Întregul cult creştin în general şi ortodox în special este o împletire de artă: arhitectură, pictură, muzică, poezie, costume, sculptură şi prelucrarea metalelor prețioase. Cultura nu are un scop în sine abstract, ci este o creație a creațiunii, care-l slăveşte pe Dumnezeu: *Aproape întreaga cultură a Europei de un mileniu şi jumătate este o iradiere a Bisericii lui Hristos. De aceea geniul aduce limita de sus a puterii omeneşti şi sfințenia, care reprezintă consacrarea lui cu foc din cer. Arta este profetică. Chiar formele culturii proletare, ateiste, comuniste sunt bufonerii ridicole, demente ale unor modele instituite de cultura creştină. Toată arta greacă, orientală, păgână este izvorâtă din concepțiile religioase ale popoarelor, din mitologia lor.*

Titlul cărții sugerează două creații poetice creştine, pe care le discută Nichifor Crainic: *Paradisul pierdut* al lui Milton şi *Divina comedie* a lui Dante

Alighieri. Eseul relevă apoi creații fundamentale din muzică, artă, care este o preamărire a lui Dumnezeu. De aceea *aceste muzee arată ca nişte biserici fără altare*, în care *sublima liturghie a artei arde în cadre.* Tot astfel *Missa solemnis* a lui Beethoven este o laudă sublimă, care exprimă pe deplin profetismul artei, ca şi psalmii lui David: *capodoperele artei universale poartă un nimb religios*. Arta reflectă viața sufletelor: *Dacă le retragi Tu răsuflarea, ele mor şi se întorc iarăşi în pulbere, dacă le trimiți din nou Duhul Tău, ele din nou se creează şi primeneşti fața pământului*. Viața sufletului românesc în acest sens o găsim în cartea *Tainele şi trăirea contemplativă*, dar mai ales în *Doinele dorului*, ale lui Emilian de la Neamț.

Sfințenia şi împlinirea neamului

Este cursul de teologie mistică ținut de Nichifor Crainic între anii 1935–1936 şi tipărit de Editura Trinitas în 1993. Teologia mistică este coloana vertebrală a celorlalte componente ale spiritualității ortodoxe: Teologia dogmatică, Teologia morală, Istoria Bisericii, Patristica, Filocalia, care sunt părți ale Teologiei sistematice. Mistica este, spre deosebire de Dogmatică şi Morală, experiența marilor teologi din Biserica Răsăriteană concentrate în cele douăsprezece volume publicate de Dumitru Stăniloaie. Mistica are ca obiect unirea ființei omeneşti cu ființa supremă a Domnului Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, şi prin El să devenim fii ai Învierii, Luminii şi Împărăției, adică unirea tantrică.

Deosebirea fundamentală a misticii ortodoxe este că ea este o trăire prin Domnul Iisus Hristos, pentru Dumnezeu Tatăl Ceresc, ca un har dat nouă prin Duhul Sfânt, ca o trăire a Sfintelor Taine, a Cuvântului lui Dumnezeu în sensul împlinirii poruncilor mântuirii, sfințirii, desăvârşirii şi înfierii al căror sistem este exprimat în textul Sfintei Evanghelii.

Cuvântul *mistic* (gr. *misticos*) este strict religios ortodox şi se deosebeşte de *mister* utilizat de catolici care este profan şi înseamnă secret.

Termenul de *Teologie mistică* utilizat de Nichifor Crainic influențat de Origen, Metodiu, Dionisie, Guibert, este impropriu fiindcă misticul este cel care trăieşte experiența, aleargă pe Calea Sfintei Treimi, urcă pe Scara Adevărului şi-şi dă viața cea pământească pentru Domnul Iisus Hristos care este Viața veşnică. Teologul este cel ce scrie despre trăirile misticilor: apostoli, ucenici, mucenici, cuvioşi; interpretează Sfintele Scripturi din punctul de vedere rațional. Dar *ceea ce este mistic este opus la ceea ce este rațional*, spune chiar Nichifor Crainic.

I. Zahn defineşte *Mistica* ca fiind *Împlinirea pe pământ a unirii cu Dumnezeu în cunoaştere şi în iubire, prin harul special al lui Dumnezeu*. Nichifor Crainic dă şi definiția lui E. Krebs: *Mistica în înțelesul Bisericii este experimentarea şi trăirea unei uniri a sufletului cu Dumnezeu pricinuită de har, în care cunoaşterea adevărurilor dumnezeieşti se limpezeşte prin darurile Duhului şi îndeosebi prin darurile înțelegerii şi înțelepciunii şi se adânceşte prin simpla percepere şi privire a Adevărului, iubirea de Dumnezeu şi de oameni se intensifică şi se aprinde în mod miraculos, adesea până la mari hotărâri eroice, şi bucuria lui Dumnezeu se ridică până la pregustarea fericirii cereşti*.

Concluziile trase de Nichifor Crainic sunt destul de clare:

• mistica e unirea trăită a ființei omeneşti cu ființa lui Dumnezeu în virtutea asemănării harice;

• această unire harică se petrece din inițiativa Duhului Sfânt, dar ea cere din partea omului o continuă purificare;

• harul care o lucrează e un har special;

• darurile Duhului Sfânt care iluminează şi îndumnezeiesc facultățile sufleteşti ale omului, făcându-le capabile să sesizeze nemijlocit pe Dumnezeu;

• unirea mistică e însoțită de fapte extraordinare şi miraculoase;

• trăirea mistică este totodată cunoaştere şi iubire;

• efectele ei aduc o intensificare a energiilor spirituale;

• momentul mistic este o anticipare pe pământ a fericirii cereşti;

• Mistica este ştiința îndumnezeirii omului, ştiința sfinților.

Limitele înțelegerii lui Nichifor Crainic sunt date de lipsa unei experiențe personale. De aceea nu înțelege deosebirile fundamentale dintre mistică şi teologie. Nu poate defini extazul. Nu ştie care sunt etapele vieții mistice adică: descoperirea Domnului în poruncile mântuirii, sfințirii, desăvârşirii şi înfierii; apoi extazele sau contemplațiile şi teofaniile. Ele sunt deplin exprimate în cartea: *Tainele şi trăirea contemplației* a lui Emilian de la Neamț.

7. Eugen Simion

Întoarcerea autorului – Eseuri despre relația creator–operă aduce prin eseurile dedicate lui Marin Preda, George Călinescu, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, dintre scriitorii români, şi cele consacrate unor scriitori străini precum Camus, Malraux, Sartre, Rousseau, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Roland Barthes etc. În eseul dedicat lui Marin Preda, Eugen Simion insistă asupra modului de a fi al autorului *Morometților*, felul în care a optat pentru *lumea spiritului*, pentru omul interior precum şi felul în care s-a despărțit de familie. Întrebările pe care şi le pune tatăl: *Ce facem?*, când este respins la vizita medicală, iar el *copilul râde de glasul dramatic al tatălui* fiindcă *credința în steaua lui este puternică*. De aceea *într-o zi fără să-mi spună, tata luă hotrârea să se despartă de mine. Era în septembrie 1940... Înainte să ajung s-o fac eu, istoria, tulbure şi amenințătoare, dădea buzna peste noi...* El enunță ideea autorului *literaturii trebuie să-i dăm ce este mai bun în noi, partea spiritului, aceea care poate să exprime un mod de a fi în lume*. Pentru Marin Preda *literatura este un mod indiscutabil, o şansă a omului (a omului care scrie şi a omului care citeşte) de a da o soluție „blestematelor probleme insolubile”*. În aceasta se vede atât limita de înțelegere a lui Marin Preda, cât şi a lui Eugen Simion, limită determinată de profunzimea ce o dă spiritului meditația pe principalele cărți de filozofie indiană, germană, greacă, dar mai ales pe Filocalia tradusă şi tipărită de părintele Dumitru Stăniloaie, aşa cum o descrie în *Jurnalul de la Păltiniş* Gabriel Liiceanu. Cu toate acestea mărturisirea lui Marin Preda: *Cum mă simțeam ocrotit de părinți, mă simțeam ocrotit şi de Dumnezeu, pe care îl credeam prezent în lucruri şi ființe ca pe un creator*, deşi panteistă este esența avertismentului pe care i-l dă tatăl: *că dacă n-ai înțeles... o să fie vai de capul tău...*, adică exact ceea ce s-a întâmplat. Această valoare morală, umanistă caută s-o definească Eugen Simion în cărțile şi

contactele directe cu autorul, pe care le povesteşte, dovedind că el însuşi caută coordonatele unei axiologii. De aceea besmeticul care nu respectă legea morală sau îşi fabrică o falsă morală dovedeşte că de fapt nu are o conştiinţă morală şi se prăbuşeşte, fiindcă este un duşman al spiritului. Marin Preda care devenise în conştiinţa publică un scriitor naţional era atacat, calomniat şi la urmă va fi ucis fiindcă a spus adevărul în *Cel mai iubit dintre pământeni*. Acela ce spune adevărul *poartă totdeauna o lumină pe faţă*, care-i permite să aibă acces la contemplaţie, *contemplarea este singurul mod de a privi, care îţi permite să înţelegi cu adevărat*. Contemplarea este deci modul de a ajunge la adevăr, de a înţelege, este *şansa omului de a supravieţui*. Acesta este mesajul, pe care-l primeşte Nicolae Moromete de la tatăl său. Dar mesajul credinţei de la mama sa i-a venit prin Duhul Bunei Credinţe. De aceea Nicolae Moromete, când se întâlneşte cu moartea, află că *injustiţia morţii coincide cu pierderea sentimentului religios*. Această valoare morală o caută Eugen Simion la Marin Preda ca valoare literară, fiindcă răspunderea scriitorului este mare. De aceea Marin Preda răspunde unui ziarist: *Mă ia frica când mă gândesc. Vă daţi seama? zeci de oameni, care te judecă în acelaşi timp, asta e ceva greu de suportat!*. Dar limita scriitorului o amintim noi: *ce frică ar trebui să aibă un scriitor la judecata sufletului său în faţa lui Dumnezeu?* mai ales că Eugen Simion ne informează că citea şi recitea *Biblia*. În acelaşi timp Constantin Noica remarca la Marin Preda *o filosofie de existenţă* în care omul este privit *dinspre partea istoriei* şi nu a vieţii veşnice. De aceea eroii lui Marin Preda au simţul istoriei. Tatăl, Moromete, este simbolul unei lumi care se apără de vârtejurile istoriei. De aceea îl avertizează pe fiul său că: *e vai de capul lui!* adică exact ceea ce s-a întâmplat când Marin Preda la Mogoşoaia a fost asasinat. Valorile pe care le descoperă şi le promovează Eugen Simion se concentrează în *cunoaşterea care a devenit o cucerire*, în *a cunoaşte, a trăi, a păţi*, în *filosofia de existenţă*, în *simţul istoriei*, în morală, în contemplaţia care descoperă adevărul, în *stilul ezitării*, al *unei imense şi fructuoase aşteptări*, care devine *stil al opţiunii*. Este în acest eseu lecţia de axiologie, pe care Eugen Simion o învaţă de la Marin Preda.

Eugene Ionesco, copilăria şi lumina. Literatura şi lumina primei zile

Studiindu-l pe Eugen Ionescu căutându-se pe sine, Eugen Simion descoperă că de fapt literatura începe cu memorialistica şi nu cu basmul, poezia; descoperă că *tăcerea este o binefacere*, că *trebuie să scrii despre forţa tăcerii, fiindcă acolo unde sfârşeşte posibilul, acceptabilul, verosimilul începe cunoaşterea. Noi am zice că în felul acesta este locul de unde începe creativitatea, ciocnirea cu absurdul, drama conştiinţei, retrăirea spaimelor, întâmplărilor pe care le-a avut.* Personajul lui Eugen Ionescu fuge de sine, revine la sine, cu disperare, cu uluire, văzând că *viaţa aleargă pe acelaşi culoar cu moartea*, fiindcă *experienţa începe pentru Ionesco acolo unde începe imposibilul, absurdul, neconceputul, incomunicabilul*. Ionescu scrie ca să refacă paradisul pierdut, în care autorul pune problema, naratorul vede şi nu-i vine să creadă asociindu-şi cititorul sau spectatorul, iar personajul nu-şi găseşte locul într-un univers bulversat de cauze, pe care nu le înţelege. De aceea simbolul salvării simbolizează lumina şi

copilăria. Copilăria este lumina miracolului, care ia sfârşit, când ştii că ai să mori. De aici temele coşmarului existențial şi al evadării din coşmar, tema metempshihozei, tema istoriei, tema morții şi culpabilității, labirintul vieții, infernul interior, nonconformismul mergând până la negarea lui, de aceea spune: *revolta tinerilor nu este legitimă*. Deşi este un spirit religios Eugen Ionescu mărturiseşte: *Eu mi-am tăiat toate punțile cu Dumnezeu*. De aceea valorile pe care Eugen Simion le caută: inocența, curăția, credința, lumina, nu are cum să le găsească la cel *sfâşiat între oroarea de a trăi şi oroarea de a muri*. De aceea Eugen Simion se vede nevoit să constate: *La baza oricărei opere este un coşmar*, fiindcă omul Eugen Ionescu trăieşte „înfricoşat până în măduva oaselor de destinul, pe care de-abia dacă va ajunge să-l înțeleagă”, ca toți cei ce trăiesc fără Dumnezeu. De aceea teatrul lui Eugen Ionescu este absurd, eroii săi sunt fantoşe, manechine fără suflet, fiindcă autorul nu are suflet.

Mircea Eliade. Cultura şi probele inițiatice

Studiindu-l pe Mircea Eliade, Eugen Simion vrea să găsească conceptele de valoare pe care acesta le-a găsit în vasta cercetare întreprinsă asupra culturilor orientale. Valoarea trăirii este dată de şansa de a *începe a trăi şi a da*, el fiind *modelul celui care caută modele mitice* adică ceea ce spusese Kierkegaard: *Ce este adevărul dacă nu o viață pentru o idee?* De aceea Mircea Eliade preciza: *Suntem „condamnați să învățăm să ne deşteptăm la viața spiritului prin cărți*. (*Proba labirintului*)

Sacrul este în concepția lui Mircea Eliade *experiența unei realități şi sursa conştiinței de a exista în lume*, de aceea trebuie să avem *revelația realului*, adică propune un model de viață într-o epocă în care omul să aibă acces la ritmurile cosmice, fiindcă *suntem integrați fără să vrem în acest ritm cosmic*. De aceea chiar *omul cel mai areligios participă la acest ritm cosmic* şi *îl regăseşte dealtfel în propria lui existență*. Mircea Eliade a încercat el însuşi să ajungă la viața contemplativă retrăgându-se în Himalaia. De aceea pentru el scrisul este *un fel de a trăi*, este un ritual zilnic, este fascinația ideilor, care-i vin, care-i redau sensul ascuns al rătăcirilor sale, pentru a le reda în scrierile sale ca: *Strada Mântuleasa, În curte la Dionis, Nouăsprezece trandafiri*.

În *Promisiunile echinoxului* Eliade vrea să se înțeleagă pe sine şi să fie înțeles, *o încercare de salvare personală*, adică o relatare despre el însuşi, fiindcă *autobiografia este o a doua lectură a experienței, mai adevărată decât prima pentru că este asumată de conştiință*. Este modul în care Eliade îşi reciteşte viața şi *o structurează în funcție de câteva adevăruri*. Mărturisirile lui Mircea Eliade *India m-a format* în sensul *Pentru mine un stil de viață era o creație continuă interioară* adică refacerea universului lăuntric pierdut de Adam. Mircea Eliade însă face o greşeală fundamentală, pe care Eugen Simion nu o sesizează şi anume Domnul Iisus Hristos, când a certat smochinul, care este un simbol al cunoaşterii, a închis drumul spre cunoaştere, fiindcă prin cunoaştere a venit căderea lui Adam şi a deschis pe Muntele Măslinilor calea prin măslin adică prin iubire, fiindcă pe cruce fiind răstignit face cele patru porunci ale Legii Iubirii: *Să iubeşti pe domnul Dumnezeul tău*, *Să vă iubiți unii pe alții*, *Să-l iubeşti*

pe aproapele tău, *Iubiţi pe duşmanii voştri*. De aceea spune: *Tată, în mâinile Tale Îmi dau duhul*, *Fiule, iată mama ta, femeie, iată fiul tău, astăzi vei fi cu mine în rai* şi *Tată, iartă-i că nu ştiu ce fac*. De aceea cunoaşterea este o cursă pentru cel ce nu ştie să facă Legea Iubirii şi poruncile mântuirii, sfinţirii, desăvârşirii şi înfierii. În această cursă au căzut Mircea Eliade, Lucian Blaga, Eugen Simion şi în general cam toţi filosofii, cărturarii şi scriitorii fără formaţie teologică, fiindcă fascinaţia lui Mara, a demonului trufiei, îi orbeşte.

8. Nicolae Manolescu – *Cărţile au suflet*

Eseul *Cărţile au suflet* al lui Nicolae Manolescu caută să analizeze raportul dintre om şi mesajul său lăsat ca un testament, ca un document, urmaşilor, generaţiilor următoare. Cartea este în acest sens în mod analogic esenţa vieţii spirituale a sufletului celui care a scris-o. Este un dicton comun că un om trebuie să lase în urmă un copil, o casă, o carte, fiindcă prin fiecare din ele lasă în urmă un rod, iar copacul după rod se cunoaşte. Analogia dintre om şi pom nu este întâmplătoare, ci logică, fiindcă aşa cum pomul îşi exprimă prin rod felul său, tot astfel prin copil, adică prin urmaşul său, prin casă, adică prin microuniversul ce şi l-a creat, prin carte, adică prin universul său lăuntric exprimat, omul lasă în urma sa o amprentă psihică, un model de viaţă. Tot ritualul creştin ortodox se desfăşoară cu Sfânta Evanghelie pe masă. De aceea la săvârşirea Sfintelor Taine a Botezului, Cununiei, Preoţiei, Maslu, Euharistie sau Liturghie, Cuvântul lui Dumnezeu învie, îşi dă lumina, viaţa veşnică, trăirea parabolelor, învăţăturilor, poruncilor, îşi arată prezenţa, făgăduinţa că va fi cu noi până la sfârşitul veacurilor, că urma Domnului Iisus Hristos de pe pământ nimeni şi nimic nu o poate şterge. Tot astfel cei ce-L urmează ca ucenici lasă o urmă de neşters prin fii şi fiice trupeşti sau spirituali, prin fapte de ctitorie materială şi spirituală, ca semn că de la ei a rămas o valoare, care se comunică, se dăruieşte celorlalţi, că omul a trăit pentru *a da* şi prin ceea ce a dat continuă *să fie*, că *urma lui de pe pământ* nu se şterge. Nicolae Manolescu remarcă felul în care cărţile vin nu întâmplător la anumite momente în viaţa sa ca să-i comunice ceva, un mesaj necesar, esenţial, de care avea nevoie la un moment dat. Este de fapt modul, în care prin îngerul păzitor dat nouă la Taina Sfântului Botez, suntem ajutaţi de Domnul Iisus Hristos să dobândim Calea, Adevărul şi Viaţa. De aceea eseul trebuie să aibă o depăşire a limitelor de înţelegere a vieţii în care nimic nu este întâmplător, ci o consecinţă a faptelor, gândurilor şi cuvintelor pe care le-am rostit, le-am scris, le-am gândit, ne-am exprimat evoluţia lăuntrică, înţelegerea, înţelepciunea, lumina sau întunericul păcatelor. Scriitorul are de aceea o răspundere mare. El trebuie să fie conştiinţa unui neam, să dea lumina sa asemeni lui Danco celor ce-l urmează, să fie un lampadofor. De aceea după cuvintele sale va fi judecat. Fericiţi cei ce au arătat prin cărţile lor, ca Sfinţii părinţi, Calea, Adevărul şi Viaţa. Vai celor ce au răspândit întunericul duhului lumesc sau diavolesc. Eseul lui Nicolae Manolescu trebuia să-i indice clar, să fie o carte, prin care să se exprime darul deosebirii duhurilor, să asaneze viaţa spirituală, să arate că el este o conştiinţă naţională, socială, creştină.

Sensul de a fi al literaturii este să-l înveţe pe cititor să-şi construiască universul lăuntric, spiritul prin harul Duhului Sfânt. Cartea are suflet dacă cel ce a scris-o are acest univers lăuntric, a devenit ca Domnul Iisus Hristos, Noul Adam a căpătat nu numai chipul ci şi asemănarea. Valoarea cărţii este valoarea sufletului, a universului spiritual, pe care-l comunică drept model pentru cititor, dar mai ales prin numărul de suflete, care-şi găsesc prin carte sensul vieţii, adică dobândirea Duhului Sfânt şi prin el mântuirea, sfinţirea, desăvârşirea, înfierea. Aceasta este valoarea absolută a unei cărţi. Valorile relative ca cea estetică, specificul naţional, valorile morale sunt adiacente valorii absolute. De aceea Garabet Ibrăileanu în *Scriitori şi curente* cerea scriitorilor să aibă un univers propriu şi un timbru unic adică un stil. Noi am adăuga că numai cei ce realizează cărţi unice au de fapt calitatea de scriitori. Acest caracter de unicat este adevărata valoare şi de fapt sufletul unei cărţi. Fără Dumnezeu nici scriitorul şi cărţile lui nu pot avea suflet: *Nihil sine deo*.

9. Ion Cristoiu – *Nuvela*

Eseul *Nuvela* îi dă autorului prilejul de a pune în discuţie la modul ironic teza literaturii de comandă socială din perioada proletcultistă spre a trata o problemă teoretică de mare actualitate şi anume aceea a valorii, justificând deplin felul în care am procedat începând demersul nostru prin prezentarea axiologiilor literare. Vasile Dumitraşcu, văzând *de câtă importanţă se dădea cuiva care scria nuvele, ba chiar şi schiţe*, se hotărăşte să devină *autor* şi realizează o cantitate considerabilă de nuvele cu subiecte depărtate de realitate: despre invazia gândacului de Colorado, despre chiaburi care fac probleme ţăranilor etc. Văzând că nu are succes, se adresează unui critic literar care-i recomandă să-l citească pe Proust, adică să înveţe lecţia analizei psihologice. Problematica este de mare actualitate fiindcă publicarea, în ultimul deceniu mai ales, a unei cantităţi mari de maculatură literară şi prezenţa multor pseudoliteraţi în funcţii de decizie determină această proliferare a pseudoliteraturii.

Ion Cristoiu se exersează prin: *Lupul*, *Depozitul*, *La răscruce*, *Fulgerul*, *Amenda*, *În marginea şoselei*, *Ceasul*, *Singurătate*, *Condica de sugestii şi reclamaţii*, *Vestea*, *Ceaţa*, *Înainte de plecare*, *Alambicurile ilegale*, *Admiterea*, *În neagra duşmănie*, *Primăvara*, *În aşteptarea ploii*, *O bere pentru calul meu*, *Personaje de rezervă*, *Ursul*, *Avionul*, *Cântarul*, *Mersul trenurilor*, în care autorul pare a se pregăti, ca şi Liviu Rebreanu sau Marin Preda, pentru roman.

10. Vasile Andru – *Viaţă şi semn*

Este o carte de eseuri care vorbeşte despre acea nevoie de a găsi un drum nou în proza literară, este ceea ce s-a numit „setea de avangardă” a unei serii, şaptezecişi, optzecişti, care caută să-şi asume răspunderile scrisului, ale mesajului unei generaţii către generaţiile următoare, un fel de testament sau un fel de transmitere a unui mesaj esenţial pe care-l caută cu înfrigurare:

Îi scriam apoi lui Gheorghe Crăciun mi se părea că promoţia lui trece printr-o riscantă fază de hibernare. Unii dormeau ca să se încarce, alţii ca să se conserve. Unii se trezeau din somn, explosiv, la intervale. Noi îmbătrâneam iar taberele şi vârstele se estompau. Începeam să facem parte şaptezeciştii şi

optzeciştii din aceeaşi istorie. Îmbătrâneam şi făceam trecerea definitivă de la experimentul literar la experimentul existenţial.

Este nevoia de a înțelege pe care o trăiau dramatic seriile de tineri scriitori ţinute în hăţurile cenzurii ceauşiste, nevoia de a fi este sensul de a scrie. Această orientare spre proza de idei în continuitatea lui Camil Petrescu, a Hortensiei Papadat-Bengescu o găsim încă din primele sale scrieri *O zi spre sfârşitul secolului* (1973), *Turnul* (1985), *Progresia Diana* (1987). Limitele experimentelor lui Vasile Andru decurg din faptul că nu ştie să caute *Calea, Adevărul şi Viaţa*, de aceea i se potriveşte parabola orbilor, bineînţeles în alt mod decât o găsim în *Refugii*, de Augustin Buzura.

Ceea ce caută Vasile Andru este lumina din *Cuvântul Sfintei Evanghelii*.

11. Florin Mugur – *Schiţe despre fericire*

Este un jurnal literar de autoanaliză, de dialog cu poetul sau prozatorul din: *Mituri* (1967), *Destinele intermediare* (1968), *Cartea regilor* (1970), *Aproape noiembrie* (1972), *Ultima vară a lui Antim* (1979), *Viaţa obligatorie* (1983), *Spectacol amânat* (1985), *Firea lucrurilor* (1988), fiindcă scriitorul priveşte literatura şi este privit de literatură. De aceea cartea este modul în care autorul a receptat literatura. Scriitorul adevărat este acela care prin fiecare carte scrisă sau citită face un pas, urcă o treaptă în cunoaşterea de sine. El formulează dezideratul autenticităţii, a implicării scriitorului în actul creaţiei fiindcă: „Artişti care să fie şi oameni cu un caracter integru, puţini. Existenţa caracterului la un om a scrisului apare astfel ca un eveniment sau, oricum, ca un fapt ce nu poate fi neglijat". De aceea tot ceea ce a scris un scriitor trebuie să fie într-o profundă concordanţă cu adevărul său. El remarcă atât caracterul polemic al baladelor lui Ştefan Augustin Doinaş, poezia calmă şi elegiacă a lui Victor Felea, independenţa dureroasă a lui Gheorghe Grigurcu, calităţile poetice ale lui Gheorghe Tomozei, Adrian Păunescu, Emil Brumaru, Marius Robescu, Mircea Dinescu, Alexandru Muşina. El laudă autenticitatea poeţilor tineri, ştie că jocul contradicţiilor dă semnul adevărului său şi vrea să-şi depăşească condiţia de muritor.

12. Grigore Elisei – *Oleacă de taifas*

Grigore Elisei este autorul unor romane: *Ceasul oprit* (1980), *Masa de biliard* (1983), *Octavia* (1986), *Pasaj de raţe sălbatice* (1996) după ce şi-a exersat condeiul prin proza scurtă: *Năvod pentru scrumbii albastre* (1972), *Reîntoarcerea verii* (1975), precum şi prin cărţi de publicistică: *Într-o cabină de transmisie* (1972), *Periplu moldav* (1974), *Stampe europene* (1976), *Fotograme* (1985), *Cu George Lesnea prin veac* (1977–2002), *Oleacă de taifas* (1998), *De la apa Iordanului la fiordurile norvegiene* (1999), *Divanuri duminicale* (2001). Interviurile din *Oleacă de taifas* sunt rezultatul interviurilor luate ca director al postului de televiziune din Iaşi unor personalităţi ca: Petru P. Andrei – care relatează sinuciderea tatălui său Petre Andrei, Liviu Antonesei care relatează comportamentul unor personalităţi ale vieţii publice, George Astaloş, Alexandru Călinescu, Matei Călinescu, Constantin Ciopraga, Ion Irimescu, Cezar Ivănescu, Adrian Marino, Paul Miron, Profira Sadoveanu, Mihai Ursachi. Seria va fi continuată în *Divanuri duminicale* cu IPS Bartolomeu Anania, IPS Daniel,

Arh. Ilie Cleopa, Fănuş Neagu, Constantin Romanescu, Arh. Ioanichie Bălan, Ion Pop, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Al. Zub, Valeriu Cotea, Ştefan Bănulescu, Gheorghe Chipail, Gheorghe Platon, Roman Vlad, Constantin Corduneanu, Sergiu Adam, Ioan Flora. Scrierile sale vin în continuarea unor tradiții moldave ca *Hanu Ancuței*, de Mihail Sadoveanu, fiindcă se urmăreşte transmiterea mesajului unei generații către urmaşi.

13. Ion Hadârcă – *Arena cu iluzii*

În culegerea de eseuri şi articole intitulată sugestiv *Arena cu iluzii*, Ion Hadârcă ne redă o imagine a luptei duse de scriitorii basarabeni pentru afirmarea identității naționale, pentru unirea cu România şi dezvăluie culisele politice ale U.R.S.S. şi apoi ale Rusiei de a-şi menține rolul de caracatiță asupra fostelor republici desprinse din statul bolşevic. Titlul este semnificativ, fiindcă Parlamentul Republicii Moldova este doar o *arenă de iluzii* de libertate şi democrație în perioada 1990–1995, când autorul a fost vicepreşedinte al Parlamentului. Este în această carte un alt concept despre scriitor ca participant activ la viața socială, ca român ce-şi afirmă conştiința națională, dar şi cea creştin ortodoxă. În acelaşi timp avem şi o altă concepție despre literatura militantă în sensul afirmării idealurilor naționale, sociale şi religioase.

În *Eseul păcii inerente* autorul pune față în față două concepte fundamentale despre om. Conceptul creştin ortodox este al omului smerit, aşa cum îl spune Miron Costin *Nu vremile sub om, ci omul sub cârma vremii*, opus celui al supraomului afirmat de Friderich Nietzsche: *Să apăsați cu mâna voastră asupra mileniilor precum asupra unei bucăți de ceară*. Aceste concepte sunt analizate prin prisma lui Platon: *Din cauza trupului nu-i cu putință ca noi să pricepem ceva vreodată. Că doar războaie şi revoluții şi lupte, nimic altceva nu le stârneşte decât corpul, decât poftele lui*. Din această cauză marea *schimbare a Dreptei Celui Preaînalt* adusă de Domnul Iisus Hristos *Întoarcerea spiritului către sine însuşi* puțini oameni au înțeles-o şi au făcut-o. Autorul se întreabă ce va urma: *Apocalipsa, Potopul sau a doua izbăvire?*. El demască minciunile despre pace ale militarilor, politicienilor care în secret pregătesc războaiele. Ion Hadârcă ne propune *să ne rugăm în taină ca acest mileniu al singurătății şi înstrăinării, ros de angoase, filosofări, dogme, de războaie şi competiții nucleare, să-şi consume până la capăt energiile malefice şi să facă drum autenticei civilizații*. Argumentul este că *pericolul dispariției noastre este atât de real, că Pacea este pur şi simplu inerentă şi fără alternativă*. De aceea propune ca toate investițiile bugetare date spre industria de război să fie trecute spre o industrie a păcii. În *acest context, Ştiința, Cultura, Educația şi Credința, ar putea să devină veritabili Apostoli spirituali ai Păcii Universale*.

Specificul naţional – cheie de pătrundere în literatura universală

a) Problema raportului dintre specificul național şi literatura universală a fost discutată cel mai competent de Alexandru Husar în *Ideea europeană,* de Nestor Vornicescu în *Primele scrieri patristice în literatura română,* de Constantin Ciopraga în *Personalitatea literaturii române,* de Romulus Vulcănescu în *Mitologia română,* de Nechifor Crainic în *Nostalgia paradisului,* de Garabet Ibrăileanu şi alți critici literari

Materializarea acestor discuții şi justificarea lor constau în faptul că toți scriitorii români, aflați pe lista UNESCO ca aparținând literaturii universale, au acest profund specific național.

Mihail Eminescu realizează o sinteză între cultura străveche, miturile, eresurile, tradițiile, modelele de viață spirituală autohtone şi gândirea, literatura, ideile puse în circulație de cultura europeană, dar şi orientală. În aria literaturii universale, el este ultimul mare poet romantic din Europa, cum îl defineşte critica literară românească, sau cel mai mare poet romantic, cum îl definesc unii critici străini. El exprimă prin creația sa punctul cel mai înalt de realizare al programului estetic romantic. Nu există în aria literaturii universale un erou romantic, care să ajungă până la Dumnezeu, ca Hyperion din poemul *Luceafărul,* care să schimbe şapte ipostaze, să fie actant al conştiinței universale, care să ofere nemurirea pentru o oră de iubire, adică să aducă punctul cel mai înalt al axiologiei romantice. Nu există un poem romantic, care să exprime la acest nivel structura afectivă, excepționalitatea eroilor şi întâmplărilor, mitologia autohtonă, evaziunea, fantasticul, originalitatea. El are un univers poetic şi un timbru unic. De aceea este considerat ultimul poet romantic din literatura universală.

Ion Creangă îmbogățeşte literatura română şi universală cu tezaurul culturii populare: basmul, datinile, tradițiile, modelele arhaice, expresivitatea graiului popular, originalitatea culturii şi literaturii noastre, umorul, concepția despre lume şi viață a poporului român, sinteza de realism, romantism şi clasicism.

I.L. Caragiale aduce în aria literaturii universale un punct maxim al realismului prin profunzimea spiritului critic, prin modelele specifice de viață europeană transplantate într-un mediu balcanic, oriental, prin subtila sinteză între realism, clasicism şi romantism, prin capacitatea de a construi caractere,

oamenii vii, unici. El prefigurează teatrul absurdului, pe care-l va aduce Eugen Ionescu în aria literaturii universale; contribuie la dezvoltarea genului scurt.

Mihail Sadoveanu este un scriitor reprezentativ şi de specific naţional prin datinile, tradiţiile, istoria, modelele de viaţă arhaică, limbajul expresiv popular, prototipurile umane ale spaţiului carpato-dunărean, miturile autohtone. În aria literaturii naţionale şi europene el reprezintă dimensiunea realismului liric şi romanul istoric.

Lucian Blaga este un reprezentant al liniei poeziei noastre de specific naţional, precum şi unul din cei mai reprezentativi scriitori expresionişti din aria literaturii universale. El aduce o lirică filosofică, de cunoaştere într-o manieră expresionistă atât de profundă, încât este unul dintre cei mai importanţi scriitori ai programului estetic expresionist, atât în poezie cât şi în dramaturgie. El reconstituie vatra mitică autohtonă, revitalizează mitul şi dă o replică prin creaţie lui Oswald Spengler. El are un univers propriu şi un timbru unic. Prin poezia lui, arta universală, care începe de la mit, se întoarce la mit.

George Bacovia a devenit unul dintre cei mai semnificativi poeţi simbolişti din aria literaturii naţionale, dar şi universale. Aduce un univers propriu şi un timbru unic, care-i păstrează profunda originalitate chiar şi în traducere, datorită simplităţii şi armoniei versurilor sale. Aduce o dimensiune nouă specificului naţional prin viaţa oraşelor.

Ion Barbu realizează o dimensiune balcanică a specificului naţional, o sinteză estetică în planul literaturii universale. El reprezintă în aria culturii şi literaturii europene momentul când arta, care a început de la geometrie, se întoarce la geometrie, prin Constantin Brâncuşi în sculptură, prin cubişti în pictură, prin André Breton în poezie. Imaginarul său simbolic, cristalizat geometric, arhetipal, universul său poetic şi timbrul extrem de original îi aduc această recunoaştere universală.

Mateiu Caragiale aduce un specific naţional de factură balcanică, o proză realistă de factură barocă. Aduce un univers balcanic, cu tipuri umane caracteristice, cu o problematică de factură expresionistă.

În jurul acestor opt scriitori români, recunoscuţi de conştiinţa critică universală ca aducând o contribuţie esenţială la îmbogăţirea patrimoniului literaturii europene şi universale, se găseşte un roi de alte personalităţi de mare autoritate, a căror valoare este recunoscută şi penetrată în aria culturii europene.

b) În primele secole ale formării poporului român avem pe sfinţii Ioan Cassian, Niceta Remesianul, Dionisie Exiguul, care aduc coordonata ortodoxă a specificului naţional, dar şi o trăsătură a valorii, a integrării în spaţiul creştin al literaturii şi culturii universale, contribuţie arătată deplin de Nestor Vornicescu în cartea *Primele scrieri patristice în literatura română.* Prin ei, cultura şi literatura română începe de la cel mai înalt nivel creativ, adică de la sacru.

Vor urma Dimitrie Cantemir, spătarul Nicolae Milescu, Nicolaus Olahus, a căror contribuţie la dezvoltarea Umanismului şi Renaşterii româneşti am subliniat-o ca fiind deosebit de importantă.

Vasile Alecsandri deschide în aria literaturii naționale seria poeților de specific național, dar dobândeşte, prin *Cântecul gintei latine,* şi o recunoaştere europeană.

Elena Văcărescu publică în limba franceză, dobândeşte premii ale Academiei Franceze, dar are şi o puternică dorință de a afirma specificul național prin volumele: *Rapsodul Dâmboviței, Grădina dorului, În auriul înserării, Nopți orientale, Hoinari în țara zânelor.*

Panait Istrati scrie în limba română, dar şi în limba franceză. Are în romanele sale un mod de a exprima specificul oriental, balcanic, al spațiului dunărean prin *Kira Kiralina, Haiducii, Ciulinii Bărăganului, Codin.*

Martha Bibescu, deşi trăieşte mult peste hotare, cultivă vibrația pentru modelele de viață spirituală românească, aşa cum le găsim în romanul *Izvor, țara sălciilor,* prefațat elogios de Mihail Sadoveanu pentru farmecul folcloric şi stilul, care s-au păstrat în traducerile din Anglia, Statele Unite şi Spania. A fost primită în Academia Belgiei.

Peter Neagoe care, deşi scrie în limba engleză, aduce imagini din țară în nuvelele şi romanele sale *Iată inima mea, Timp de neuitat, Soare de Paşti, Vifor,* în care eroii, întâmplările, specificul național sunt prezente. Subiectele sale sunt luate din patria spiritului românesc. S-a impus între marii scriitori ai Americii.

Eugen Ionescu este unul dintre scriitorii români, care are toate şansele să fie introdus în rândul scriitorilor de literatură universală. A fost unul dintre creatorii teatrului absurdului, membru al Academiei Franceze. El continuă linia dramaturgiei lui I. L. Caragiale. În cărțile sale, *Elegii pentru ființele mici, Nu, Note şi contranote,* el se dovedeşte a fi nu numai un mare dramaturg, dar şi un fin poet, eseist şi om de cultură. De aceea i-am acordat un spațiu important în această carte.

Vintilă Horia realizează, în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil,* o imagine a poetului Ovidiu, care, exilat la Tomis, descoperă universalitatea condiției umane şi importanța vieții trăită pentru suflet. O parte din romanele sale, *Omul din neguri, Acolo şi stelele ard,* sunt scrise în limba română. A primit mari premii internaționale.

Emil Cioran este un scriitor profund original, excelând prin eseurile sale: *Pe culmile disperării, Lacrimi şi sfinți, Schimbarea la față a României, Amurgul gândurilor, Tratat de descompunere, Silogismele amărăciunii, Singurătate şi destin.* Ele sunt construite pe o permanentă suferință şi luptă a sufletului spre a se desprinde de spiritul demonic şi de a se apropia de Dumnezeu sau, altfel spus, sunt meditații pe tema kenozei şi teonozei. Cunoscut şi ca scriitor de limbă franceză, Emil Cioran reuşeşte să se comunice pe sine şi universul său interior.

Mircea Eliade este o personalitate fascinantă, care se exprimă prin eseuri, romane, tratate de istoria religiilor, nuvele, povestiri, memorii. Din cărțile sale care reflectă specificul național menționăm: *Noaptea de Sânziene, Şarpele, Pe strada Mântuleasa, În curte la Dionis, La țigănci, Domnişoara Cristina,* în care avem o dezvoltare unică a prozei fantastice, a eresurilor, practicilor magice. În

Comentarii la legenda Meşterului Manole, De la Zamolxis la Gingis Khan, el aduce, sub forma unor eseuri, discutarea celor două balade populare şi a problemelor de specific național pe care le ridică. Alte romane ca *Maitreyi, Nuntă în cer* aduc elemente de specific oriental. Cărţile sale *Yoga, Tratat de istoria religiilor, Istoria credințelor şi ideilor religioase*, îi creează un prestigiu internațional. A fost membru al Academiilor din America, Anglia, Belgia, Austria. A primit unele premii internaționale. A primit titlul de *Doctor Honoris Causa* de la multe universități de prestigiu.

c) Problema specificului național implică o discutare a temelor, motivelor, miturilor, modelelor preluate de literatura cultă din tezaurul tradiției populare.

Mitologia românească, exprimată sintetic în cartea lui Romulus Vulcănescu, devine o tematică prezentă în creația scriitorilor Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade. Acesta din urmă afirma că *„literatura este fiica mitologiei”*. Se cuvine aici să dăm o definiție a mitului. Mitul este perceput de majoritatea oamenilor de cultură ca fiind o imagine, o exprimare artistică a unei realități, aparținând sacrului sau supranaturalului. Dacă această persoană sacră, ideală, supranaturală sau acest eveniment sacru ideal supranatural este reflectat de o conştiință profană, avem o artă profană. Dacă sunt expresia unei conştiințe păgâne, ateiste, avem o artă păgână, ateistă, chiar dacă tema sau motivul este creştin. Aceasta justifică deplin punctul nostru de vedere în legătură cu Tudor Arghezi, Emil Cioran, Lucian Blaga, Mihail Eminescu, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade şi alți scriitori.

Mitul **Cerul Tată** îl găsim în formă directă la Mihail Eminescu, menționat ca părinte al *Luceafărului*, sau sub forma bradului cosmic la Vasile Alecsandri în poezia *Bradul*, la B.P. Hasdeu în poezia *Bradul*, sugerat în balada populară *Miorița* şi în basmele populare, în obiceiurile de sărbătoare de la Crăciun, Moşi, Nuntă.

Mitul **Pământul-Mumă** este prezent la Liviu Rebreanu în romanul *Ion*, la Lucian Blaga în poezia *Noi şi pământul*, la Mihail Eminescu în elegia *Mai am un singur dor*, în balada *Miorița* sub forma măicuței bătrâne, în romanul *Baltagul*, de M. Sadoveanu, în drama *Moartea unui artist*, de Horia Lovinescu.

Mitul **Sfântul Soare** este sugerat la Vasile Alecsandri în *Hora Unirei*, la George Coşbuc în *Nunta Zamfirei*, la Mihail Eminescu în poemul *Luceafărul*, în balada populară *Soarele şi luna*, în basmele populare sub forma lui Făt-Frumos, la Ion Creangă în *Povestea lui Harap-Alb, Făt-Frumos fiul iepei*, la George Coşbuc în idila *Păstorița*, la Ioan Slavici în nuvela *Pădureanca*, la Marin Preda în romanul *Moromeții*, la Peter Neagoe în *Soare de Paşti.*

Mitul **Sfânta Lună** îl găsim alături de mitul Sfântul Soare şi de Stelele-Logostele, alături de Luceafăr în poemul *Luceafărul*, de Mihail Eminescu şi în balada populară *Soarele şi Luna,* la Lucian Blaga, Ioan Slavici, Peter Neagoe şi alții.

Mitul **Marea Trecere** apare ca temă a volumului *În marea trecere*, la Lucian Blaga, la Ştefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, la Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, la poeții contemporani.

Mitul **Pasărea Măiastră,** sugerând sufletul, îl găsim la Lucian Blaga în poezia *Pasărea U*, la Nichita Stănescu în *Elegia a noua*, la Nicolae Labiş în poezia *Moartea căprioarei*, la Ştefan Bănulescu în povestirea *Dropia,* la Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului.*

Motivul **Dumnezeu Tatăl** primeşte forma Demiurgului în *Luceafărul*, de Mihail Eminescu, de părinte la Lucian Blaga în poezia *Psalm*, la Alexandru Macedonski în *Psalmi moderni*, la Tudor Arghezi în *Psalmi*.

Motivul **Iisus Hristos** este prezent la Vasile Alecsandri în poeziile *Floriile, Paştele*, la Lucian Blaga în drama *Meşterul Manole*, la Ion Barbu în poezia *Lemn sfânt*, la Tudor Arghezi în versurile din *Între două nopți*.

Motivul **Maica Domnului** îl găsim tratat, într-o manieră de specific național, de Lucian Blaga în poeziile *Biblică* şi *Bunăvestire pentru floarea mărului*, de Mihail Eminescu în poezia *Răsai asupra mea,* de Vasile Voiculescu.

Motivul **îngerului** formează tema poeziei lui Lucian Blaga *Paradis în destrămare*, îl găsim în poezia lui Mihail Eminescu *Înger şi demon*, la Tudor Arghezi *Heruvim bolnav*, la Vasile Voiculescu în poezia *Bătea la poarta cerului*, dar mai ales în volumul *Poeme cu îngeri.*

Motivul **comuniunea dintre om şi natură,** prezent în balada populară *Miorița*, este preluat de Octavian Goga în poeziile *Oltul, Noi*, de George Coşbuc în poezia *Vara*, de Grigore Alexandrescu în elegia *Umbra lui Mircea. La Cozia*, de Lucian Blaga în poezia *Gorunul*.

Motivul **jertfa pentru zidire** formează tema *Legendei Mânăstirii Argeşului* şi este preluat de Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*, de Lucian Blaga în drama *Meşterul Manole*, de Octavian Goga în piesa *Meşterul Manole*.

Motivul **Zburătorul,** pomenit prima dată de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae,* este preluat de Ion Heliade Rădulescu în poezia *Sburătorul*, de Vasile Alecsandri în poezia *Zburătorul*, de Mihail Eminescu în poemul *Călin (file din poveste)* şi *Luceafărul*, de Horia Lovinescu în drama *Moartea unui artist*.

Motivul **Traian şi Dochia,** prezent în *Pluguşorul,* îl prelucrează Gheorghe Asachi în *Traian şi Dochia*, Alecu Russo în *Cântarea României*.

Motivul **doina şi dorul** îl găsim în poezia populară *Doina,* în poeziile *Doina, Cântec haiducesc*, de Vasile Alecsandri, în poezia *Doina*, de Mihail Eminescu, în *Doină pe fluier*, de Tudor Arghezi, în *Doinele dorului* din *Legea Iubirii*.

Tema **datina,** ca lege nescrisă a pământului românesc, o dezvoltă Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, Alexandru Davila în piesa *Vlaicu Vodă*, George Coşbuc în *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger*, Vasile Alecsandri în *Groza*, Ştefan Bănulescu în povestirea *Dropia*, în *Orația de nuntă*, în bocete, descântece, obiceiuri, eresuri, port, joc, tradiții aşa cum le găsim la Mihail Sadoveanu în *Hanu Ancuței*, la Geo Bogza în *Cartea Oltului*, la Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, la Ion Creangă *în Amintiri din copilărie*.

Tema **istoria** este un mod de a realiza o literatură de specific național. Istoria devine un mijloc de a cultiva sentimentul patriotic la Alecu Russo în

Cântarea României, la Dimitrie Bolintineanu în *Muma lui Ştefan cel Mare*, la Vasile Alecsandri în *Dumbrava Roşie,* în *Dan, căpitan de plai,* în *Ostaşii noştri*, la Barbu Ştefănescu Delavrancea în *Apus de soare*.

La alți scriitori, istoria este o temă folosită pentru a critica autoritarismul feudal, aşa cum fac Costache Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanul*, Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului*.

Pentru Ion Budai-Deleanu în *Țiganiada* şi Nicolae Bălcescu în *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul,* istoria este un mod de a exprima ideile iluministe.

Istoria devine prilejul de a exprima programul estetic al romantismului pentru Vasile Alecsandri în *Despot-Vodă*, pentru Bogdan Petriceicu Hasdeu în *Răzvan şi Vidra*, pentru Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*.

Modelul epic autentic oferit de istorie constituie suportul unui mesaj complex, adânc la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, la Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la Augustin Buzura în *Drumul cenuşii* şi în *Refugii*.

Tema **conştiința,** în dimensiunea ei națională, o găsim deplin exprimată la Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi*, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Mihail Eminescu în *Scrisoarea III*, la Octavian Goga în *Rugăciune*, la George Coşbuc în *Moartea lui Fulger*, la Lucian Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* şi în *Mirabila sămânță*.

Dimensiunea creştină a conştiinței naționale o găsim la Mihail Eminescu în rugăciunea *Răsai asupra mea*, la Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul*, la Ion Barbu în poezia *Lemn sfânt*, la Lucian Blaga în poezia *Drumul sfântului* şi în drama *Meşterul Manole*, la George Coşbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski, la Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraților*, la Augustin Buzura în *Refugii, Drumul cenuşii*, la Gala Galaction în *Papucii lui Mahmud*, la Dosoftei în *Psaltirea*, la Antim Ivireanul în *Didahiile*, la Varlaam în *Carte românească de învățătură*, dar mai ales la Vasile Voiculescu în *Călătorie spre locul inimii* şi în *Legea Iubirii* a fratelui Emilian.

Qvod erat demonstrandum.

Cuprins